Nicht f. d. Austausch

Das Theater als Spiegel der amerikanischen Demokratie

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

genehmigt von der

Philosophischen Fakultät

der Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin

vorgelegt von

Jennie Waugh

aus Tarkio in Missouri, U. S. A.

Tag der Promotion: 29. Oktober 1936

Tag der mündlichen Prüfung: 25. Juni 1936

1936

Druck: Triltsch & Huther, Berlin O 27

450

Referenten: Professor Dr. F. Schönemann

Professor Dr. W. Horn

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Diese Dissertation erscheint in der Sammlung „Neue Deutsche Forschungen“ des Verlages Junker und Dünnhaupt, Berlin.

Careless where our face is set,
Let us take the open way.
What we are no tongue has told us: Errand-goers
who forget?
Soldiers heedless of their harry? Pilgrim people
gone astray?
We have heard a voice cry „Wander!" That was
all we heard it say.

. . . . . William Vaughn Moody
(Road-Hymn for the Start)

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41535701_0029

Inhalt

Seite

I. Kapitel: Frühe Einflüsse in der amerikanischen Demokratie (das 19. Jahrhundert) 9

1. Der „Amerikanismus" der ersten Yankeegestalten. — „The Contrast"; „Fashion"; „Rip van Winkle".
2. Die Einflüsse der „Grenze" auf die Demokratie. — „Davy Crockett"; „A Texas Steer"; „Horizon"; „Ah Sin"; „The Great Divide".
3. Der Nationalismus nach 1865. — „Uncle Tom's Cabin"; „Shenandoah"; „Alabama"; „The Copperhead".

II. Kapitel: Das erste Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts 28

1. Nationalrechte und persönlicher Ehrgeiz. — „New Blood"; „Daughters of Men"; „The Big Bonanza"; „The Capitol"; „The Man of the Hour".
2. Der Einfluß des Liberalismus auf Familie und Gesellschaft. — „The Contented Woman"; „Margaret Fleming"; „The New York Idea"; „The Truth"; „The Easiest Way"; „The Faith Healer".

III. Kapitel: Der Krieg und seine Nachwirkungen 43

1. Die Lage vor dem Kriege. — „Fine Feathers"; „Romance"; „Bound East for Cardiff".
2. Einfluß wirtschaftlicher Kräfte auf Regierung, Gesellschaft und Theater. — „The Century Girl"; „Why Marry?"; „The Famous Mrs. Fair"; „Beyond the Horizon".
3. Vereitelter Idealismus und Anti-Kriegspropaganda. — „What Price Glory?"; „Road to Rome"; „Journey's End"; „If This Be Treason"; „Paths of Glory"; „Idiot's Delight".

IV. Kapitel: „Prosperity" und Selbstkritik 67

1. Maschine und Arbeiter. — „The Adding Machine"; „Processional"; „Dynamo".
2. Der Einfluß des Nationalreichtums auf das soziale Leben. — „Chicago"; „The Front Page"; „The Rackett"; „Gods of Lightning"; „Counselor at Law"; „Broadway"; „Burlesque"; „Elmer Gantry".
3. Babbitt als amerikanischer Typ. — „Marco Millions"; „The Show-Off".
4. Frauencharaktere dieser Zeit. — „Craig's Wife"; „Dulcy"; „To the Ladies"; „The Silver Cord"; „Annie Christie"; „Strange Interlude".

Seite

5. Der Einfluß der „Prosperity" auf das Familienleben. — „Dancing Mothers"; „You and I"; „Paris Bound".
6. Die Kriegsgeneration. — „Nice People"; „Mary the Third"; „The Youngest"; „Holiday"; „Hotel Universe"; „Roger Bloomer"; „The American Tragedy"; „The Wisdom Tooth"; „Beggar on Horseback"; „Street Scene".
7. Das Negerelement auf der amerikanischen Bühne. — „Emperor Jones"; „All God's Chillun"; „In Abraham's Bosom"; „Porgy"; „The Green Pastures".
8. Der geistige Kampf des Menschen gegen den Materialismus. — „The Hairy Ape"; „The Great God Brown"; „Lazarus Laughed".

V. Kapitel: Die Krisis und die beginnende Entwicklung einer Wirtschaftsdemokratie 103

1. Die kritische Lage fordert ein neues System.
2. Das Werden des neuen Systems: A. Soziale Gerechtigkeit. — (Die Rechte der Gemeinschaft sind wichtiger als die Rechte des Einzelnen) — „Alison's House"; (Eine neue Religion anstelle des Puritanismus) — „Mourning Becomes Electra"; (Die Würdigung besserer Lebenswerte durch die Gesellschaft) — „The Animal Kingdom"; „Dodsworth"; (Das Verlangen nach sozialer Gerechtigkeit) — „Tobacco Road"; „Winterset"; „Russet Mantle". B. Beseitigung der Verschwendung in politischen Kreisen. — „Of Thee I Sing"; „Both Your Houses"; „Valley Forge". C. Bessere Verteilung des Reichtums durch den Schutz des Rechts („opportunity") auf Arbeit. — (Entwicklung dieses Begriffs) — (Farmer und Wirtschaftsdemokratie) — „Mid-West"; „Triple A Plowed Under".

VI. Kapitel: Der Gedanke eines amerikanischen Nationaltheaters und das „Federal Theatre Project" 131

1. Entwicklung dieses Gedankens.
2. Das Liebhabertheater.
3. Ensembletheater und Gastspielreisen.
4. Unterstützung durch die Regierung:
   a) Beseitigung der Arbeitslosigkeit im Theaterleben. b) Organisation. c) Sonderprojekte: Das Drama in den einzelnen Distrikten, Theaterbestrebungen einzelner Rassen, Zirkus- und Variétégruppen, Marionettentheater, Filmabteilung, Tanzgruppen, Forschungs- und Veröffentlichungstätigkeit, Lehrergruppen.

I. Frühe Einflüsse in der amerikanischen Demokratie

1. Der „Amerikanismus" der ersten Yankeegestalten.

Die drei wesentlichen Kräfte, die die politische Demokratie Amerikas während der ersten hundert Jahre ihrer Entwicklung formten, waren ein neuer „Amerikanismus" (als Forderung nach einem eigenen Lebensstil), die Demokratie des Westens und der Nationalismus, der den Jahren des Bürgerkriegs (1861—65) folgte.

Der Freiheitsbegriff dieses neuen „Amerikanismus" umfaßte drei Forderungen: die politische Ablehnung des Königtums, den wirtschaftlichen Boykott einer Besteuerung ohne Vertretung im englischen Parlament und die soziale Unabhängigkeit von den Einflüssen fremder Sitten und Gebräuche. Der erste Dramatiker, der diesen Amerikanismus auf der Bühne vertreten sollte, war Royall Tyler (1757—1826) mit seiner Komödie „The Contrast". Sie wurde als zweites amerikanisches Stück überhaupt[1]) am 16. 4. 1787 aufgeführt, kaum mehr als einen Monat vor der Zusammenkunft der 55 Delegierten, die in der Independence Hall zu Philadelphia die Verfassung der Vereinigten Staaten annahmen.

Der Prolog zum „Contrast" kann als die erste literarische Unabhängigkeitserklärung Amerikas bezeichnet werden[2]):

„Exult each patriot heart! — this night is shewn
A piece, which we may fairly call our own;
Where the proud titles of „My Lord! Your Grace!"
To humble Mr. and plain Sir give place.

---

[1]) Das erste war der „Prince of Parthia" von Thomas Godfrey, das bereits am 24. 4. 1767 aufgeführt wurde.

[2]) Arthur Hobson Quinn, Representative American Plays, S. 60 ff. (Nachdruck).

Our Author pictures not from foreign climes
The fashions, or the follies of the times;
But has confin'd the subject of his work
To the gay scenes — the circles of New York.
On native themes his Muse displays her pow'rs;
If ours the fault, the virtues too are ours.
Why should our thoughts to distant countries roam,
When each refinement may be found at home? . . .
Strange! we should thus our native worth disclaim,
And check the progress of our rising fame . . ."[3])

Die Kritik faßte den Eindruck der Erstaufführung in folgendem Urteil zusammen: „Nichts ist lobenswerter als die Gesinnung des ganzen Stückes. Sie ist die Eingebung eines ehrlichen patriotischen Herzens, das sich mit Energie und Beredsamkeit ausdrückt."[4])

Die „Gesinnung", auf die sich der Kritiker hier bezieht, besteht in einer Satire auf die amerikanische Sucht, fremde Lebensart nachzuahmen. Es stehen sich hier der eingebildete Stutzer der Bostoner Gesellschaft und Yankee Doodle gegenüber, dessen ungeschliffenes Betragen die Einfachheit des Lebens im amerikanischen Hinterlande widerspiegelt. Yankee wird die Zielscheibe allen Spottes, da seine leichtgläubige Art und seine Aufrichtigkeit einen krassen Gegensatz zu der oberflächlichen Eleganz der Londoner Gesellschaft bilden. In einer Szene mit Jessamy[5]), der durch die Schule einer Londoner Erziehung gegangen ist, tritt Yankee vor das Publikum:

Jessamy (as Jonathan enters) Votre très-humble serviteur, Monsieur. I understand Colonel Manly, the Yankee officer, has the honour of your services.

Jonathan. Sir!

Jessamy. I say, Sir, I understand that Colonel Manly has the honour of having you for a servant.

Jonathan. Servant! Sir, do you take me for a neger — I am Colonel Manly's waiter.

---

[3]) Unter dem Titel „Written by a Young Gentleman of New York", a.a.O., S. 48.

[4]) Candour. The Daily Advertiser vom 18. April 1787. (Theatersammlung der New York Public Library).

[5]) „The Contrast", 2. Akt, 2. Szene, S. 60.

Jessamy. A true Yankee distinction, egad, without a difference. Why, Sir, do you not perform all the offices of a servant? Do you not even blacken his boots?

Jonathan. Yes; I do grease them a bit some times; but I am a true blue son of liberty, for all that.

Es ist interessant, die Entwicklung des ersten echtamerikanischen Charakters, den wir in „The Contrast" finden (Jonathan), durch die Theaterstücke der folgenden 150 Jahre zu verfolgen.

Schon ein Vierteljahrhundert vorher hatte Benjamin Franklin den Gegensatz zwischen englischem und amerikanischem Humor in seiner Autobiographie und „Poor Richard's Almanac", die beide für den einfachen Mann auf der Straße geschrieben waren, angedeutet. Der Humor Franklins kann bei Tyler und späteren Schriftstellern verfolgt werden: der englischen Methode des „understatement" setzte er die amerikanische Art eines starken „overstatement" entgegen.

Obwohl mehr als 50 Jahre nach der Aufführung des Tylerschen „Contrast" vergingen, hielt die amerikanische Gesellschaft doch an der oberflächlichen Nachahmung fremder Sitten fest. Dann setzte eine neue Welle der Kritik ein, diesmal aus den Kreisen von Leuten, die sich besonders Amateuraufführungen einheimischer (amerikanischer) Autoren angelegen sein ließen. Ein Theaterstück, das seinen Weg von einer Liebhaberaufführung in Flatbush bei New York (im Hause von Mrs. Anna Cora Mowatt) auf die amerikanische Bühne fand, war: „Fashion; or Life in New York." Es war eine Satire auf die Schwächen der Gesellschaft des 18. Jahrhunderts, wie Richard Brinsley Sheridan (1751—1816) sie in ähnlicher Weise in seiner „School for Scandal" (1777) schilderte. Mrs. Mowatt (1819—1870) erkannte in dem eleganten New Yorker Leben von 1845 dieselbe frivole Äußerlichkeit, die Sheridan an der englischen Gesellschaft von 1777 kritisierte. Ihre Charaktere sind wie die des englischen Autors kaltherzige und scheinheilige Naturen, die in einer Welt leben, in der Intrigue als nutzbringendste Lebensäußerung betrachtet wird. Diesen verderbten Menschen stellt Mrs. Mowatt den amerikanischen Yankee, Adam Trueman, mit seiner ganzen Ehrlichkeit und Gutmütigkeit entgegen. Es ist interessant zu beobachten, wie sich in einer Spanne von

50 Jahren die charakteristische Offenheit des Yankee von 1787 (vgl. „The Contrast", S. 1) zu einer Allgemeinforderung nach Ehrlichkeit und Wahrheit anstelle von Lug und Betrug im Geschäfts- und Gesellschaftsleben entwickelt hat.

Besonders interessant ist die Besprechung der New Yorker Aufführung dieses Stückes durch Edgar Allan Poe, in der er unter anderm sagt: „The day has at length arrived when men demand rationalities in place of conventionalities . . ."[6]) Mrs. Mowatt erkannte den Unsinn einer Nachahmung fremder Sitten. Aus ihrem Stück spricht die amerikanische Sehnsucht, wegzukommen vom Fremden zu etwas Neuem (Eigenem). Adam Trueman, ein wohlhabender Farmer aus Catteraugus County, ist die Verkörperung dieses echten neuen Amerikanertums. Auf einer Fahrt nach New York besucht er seinen alten Freund Tiffany, der sich inzwischen zu einem einflußreichen Kaufmann entwickelt hat:[7])

Trueman. Here I am, Antony, man! I told you I'd pay you a visit in your money-making quarters. But it looks as dismal here as a cell in the States' prison!

Tiffany. (Forcing a laugh.) Ha, ha, ha! States' prison! You are so facetious! Ha, ha, ha! . . .

Trueman. Ha, ha, ha! What on earth do you mean by that illsounding laugh, that has nothing of a laugh about it! This f a s h i o n - worship has made heathens and hypocrites of you all! D e c e p t i o n is your household God! A man laughs as if he were crying, and cries as if he were laughing in his sleeve . . . You look as if you had melted down your flesh into dollars, and mortgaged your soul in the bargain! . . It has made your counting-house a penitentiary, and your home a fashionable m u s e u m where there is no niche for you! . . . I hear you are making money on the true, American, high pressure system — better go slow and sure — the more steam, the greater danger of the boiler's bursting!

---

[6]) The New Comedy by Mrs. Mowatt, Broadway Journal, 29. März 1845. (Nachdruck in der Virginia-Ausgabe der Werke von Poe, Bd. 12, S. 112 ff.)

[7]) 2. Akt, 1. Szene. Ein Raum in Mr. Tiffanys Bankhaus. („Fashion", Quinn, a.a.O., S. 290 ff.)

Tiffany gesteht Trueman ein, daß tatsächlich die Gefahr des „Kesselplatzens" besteht. Das luxuriöse Leben in New York ist sehr teuer, da Mrs. Tiffany auf jeden Fall eine gesellschaftliche Anerkennung finden will. Sie hat sich eine französische Zofe zugelegt, um ihr Haus ganz nach Pariser Art einzurichten. Ein schweres Problem ist für sie, die in allem von Millinettes Urteil abhängig[8]) ist, die Tatsache, daß der Name des Negerdieners Ezekiel lautet:

Mrs. Tiffany. . . . Can you not suggest something more aristocratic, Millinette? Something F r e n c h !

Millinette. Oh, oui, Madame; A d o l p h is one very fine name.

Mrs. Tiffany. A-dolph! Charming! Ring the bell, Millinette! I will change his name immediately, besides giving him a few directions.

(Ezekiel kommt in einem schneidigen scharlachroten Rock herein. Mrs. Tiffany spricht mit großer Würde zu ihm.)

Mrs. Tiffany. Your name, I hear, is E z e k i e l. — I consider it too plebeian an appellation to be uttered in my presence. In future you are called A-dolph. Don't reply, — never interrupt me when I am speaking. A-dolph, as my guests arrive, I desire that you will inquire the name of every person, and then announce it in a loud, clear tone. That is the fashion of Paris.

Adam Trueman findet eine Lösung für die schwierigen Probleme der ehrgeizigen Tiffanys. Er rettet seinen Freund, indem er ihm einen neuen Lebensinhalt vor Augen hält: ein Leben in wahrer schlichter echtamerikanischer Weise. „Amerikanismus" als natürliche unverdorbene Lebensart wird geradezu als Rettung aus einem falschen europäischen Götzen nachlaufenden Dasein gewertet und dargestellt. Daß Trueman Amerika mit unverdorbener Natürlichkeit und angeborenem Menschenadel gleichsetzt, verraten die Schlußworte des Stücks.

Trueman. You must sell your house and all these gew gaws, and bundle your wife and daughter off to the country. There let them learn economy, true independence, and home virtues, instead of foreign follies. As for yourself, continue

[8]) 1. Akt, 1. Szene: Ein eleganter Salon im Hause von Mrs. Tiffany. a.a.O., S. 284.

your business — but let moderation, in future, be your counsellor, and let h o n e s t y be your confidential clerk.[9])

Washington Irvings Darstellung der einfachen und selbstzufriedenen Gemütlichkeit des frühen Amerika kann in der Figur des Rip van Winkle seines „Skizzenbuches" gesehen werden. Auch deutsche Einflüsse haben bei der Schaffung dieses Charakters Pate gestanden. Als Irving im Jahre 1822 in Deutschland umherreiste, hielt er immer Ausschau nach alten Volkssagen und glaubte auch, in jedem versteckten Winkel Gnome und Feen zu entdecken. Es gelang ihm, den Vagabunden Rip (der seiner Arbeit das Herumstreifen in den Bergen mit Hund und Gewehr vorzieht) und seine zanksüchtige Frau in amerikanische Charaktere umzuformen. Rips gutmütige und lässige Art paßte zu der schläfrigen Atmosphäre der Catskills. Er errang eine solche Volkstümlichkeit, daß die Hauptszene seines Auftretens, der Hudson, schließlich besser durch seine Legenden als durch seinen Handel bekannt wurde.

Joseph Jefferson, ein berühmter amerikanischer Schauspieler, faßte bei der Lektüre des Irvingschen „Lebens" den Entschluß, die Erzählung von Rip van Winkle zu dramatisieren. Seine Art, die lebhaften Beschreibungen Irvings in kurze Szenen einfachen und wirksamen Humors umzugießen, kann an folgendem Beispiel gesehen werden: Rip wacht nach 20 Jahren wieder auf und sieht, wie schlimm diese 20 Jahre seiner geliebten Flinte mitgespielt haben. Irving beschreibt diese Szene mit den Worten:

„He looked round for his gun, but in place of the clean, well-oiled fowling piece he found an old fire-lock lying by him, the barrel incrusted with rust, the lock falling off and the stock worm-eaten."[10])

In Jeffersons Dramatisierung hat dann dieselbe Szene folgendes Aussehen:

Rip. . . . Well, I must pick up my gun, and get home mit myself. (After several painful attempts, he succeeds in picking up his gun, which drops all to pieces as he lifts it. Rip looks at it in amazement.) My gun must have cotched

[9]) 5. Akt, 1. Szene, a.a.O., S. 311.
[10]) a.a.O., S. 63.

the rheumatix too. Now, that's too bad. Them fellows have gone and stole my good gun and leave me this rusty old barrel.[11])

Die neuentdeckte Liebe zu seinem Heim und die Zuneigung seiner Angehörigen kommen in der glücklichen Schlußszene des Stückes zum Ausdruck. Rip sagt mit aller seiner alten Freundlichkeit und Güte, als seine Frau ihm einen Willkommenstrunk anbietet:

Rip. Well, bring in all the children, and the neighbors, and the dogs, and— I swore off, you know. Well, I won't count this one; for this will go down with a prayer. I will take my cup and pipe and tell my strange story to all my friends. Here is my child Meenie, and my wife Gretchen, and my boy Hendrick. I'll drink all your good health, and I'll drink your good health, and your families', and may they all live long and prosper![12])

2. Die Einflüsse der „Grenze" auf die Demokratie.

Der neue „Amerikanismus" sah sein Ziel in einer „Freiheit" in politischer, wirtschaftlicher, sozialer und religiöser Hinsicht; die „Gleichheit" in der amerikanischen Demokratie hing von dem Erfolg des Versuches ab, die neu auftauchenden Kräfte des nationalen Lebens zum Vorteil jedes Einzelnen zu verwerten.

Die englischen Kolonisten waren „freie Bürger und Söhne Englands",[13]) und schon in den ersten Tagen der kolonialen Entwicklung machte sich der Wunsch nach Freiheit und Selbstregierung bei ihnen bemerkbar. Die Pilgerväter, die im Jahre 1620 in Plymouth landeten, und die Puritaner, die sich in Salem und Boston in der Zeit von 1628—30 ansiedelten, begannen sofort ein System der Selbstregierung zu organisieren. Ihre Methode, das soziale, politische und religiöse Leben zu regeln,

---

[11]) „Rip van Winkle". Joseph Jefferson (zusammen mit Dion Boucicault), 4. Akt, 1. Szene. Quinn, a.a.O., S. 422.

[12]) a.a.O., 4. Akt, 5. Szene, S. 431.

[13]) Gilberts Dokument für die englische Kolonisation in Amerika vom 11. Juni 1578. Vgl. Friedrich Schönemann, „Die Vereinigten Staaten von Amerika", 2 Bde., Berlin und Stuttgart 1932, Bd. 1, S. 3.

spiegelt sich in der Einrichtung des „Town-meeting" wider. Dieses „town-meeting" war eine der ersten Kräfte in Neuengland, die auf die Demokratie einen maßgeblichen Einfluß hatte.

Einer der stärksten einenden Faktoren, der Kirche und Staat in einer festen Form zusammenhielt, war die religiöse Grundhaltung der neuen Kolonisten. Der Puritanismus, der eins seiner Hauptziele in einem schlichten, aufrechten und gottesfürchtigen Leben sah, bildete das dominierende Element. Die „town-meetings" fanden gewöhnlich in der Kirche statt, von wo aus das gesamte zivile und religiöse Leben in der Absicht geleitet wurde, aus jeder Gemeinde eine „Stadt Gottes" zu machen.

Eine entscheidende Umwälzung in der Entwicklung der Kolonien bildete die Aufschließung der weiten Ebenen des Westens. Das Leben an der „Grenze" (die sich langsam gegen die Wildnis vorschiebende Siedlungsgrenze) kannte nur eine einzige Klasse von gleichberechtigten Menschen, die sich alle einem ungeschriebenen Gesetz unterwarfen. Hier draußen wurde die Persönlichkeit des Einzelnen höher gewertet als sein materieller Reichtum oder seine gesellschaftliche Stellung. Da der dringende Wunsch nach Selbstregierung bestand, wurde jede noch so geringe Einmischung von außen her strikt abgelehnt. Die Männer dieser „Grenze" wollten nur von ihresgleichen geführt werden. Die „Demokratie des einfachen Mannes" war das Schlagwort des Westens und wurde zu einer Tatsache, als Andrew Jackson, der erste „man of Western Waters", ins Weiße Haus einzog. Eine Begründung für diese Umwälzung liegt darin, daß zu jener Zeit bereits 9 von 13 Millionen Amerikanern jenseits der Alleghanies lebten. Diese 9 Millionen Menschen schufen eine Demokratie, die von den Traditionen der Vergangenheit vollkommen unbeschwert war.[14])

Der Einfluß der „Grenze" auf die amerikanische Kultur wird seit Frederick J. Turners Buch „The Frontier in American History"[15]) immer mehr erkannt; es ist daher interessant, den Geist dieser von Osten nach Westen vorrückenden Kulturwelle im Theaterwesen zu verfolgen. Hier spiegelt sich die Entwicklung des Hinterwäldlertyps zu einem Vertreter der Mittelklasse

[14]) James Truslow Adams, A History of the American People, 2 Bde., New York 1933, I 258.

[15]) New York 1921.

und zum politischen Führer wider. Eins der wichtigsten Dokumente in der Geschichte der amerikanischen Gesellschaft ist Frank Hitchcock Murdochs (1838—1872) „Davy Crockett" (1872). Die Vorlage für dieses Drama ist das Leben eines Trappers aus Tennessee, der im Jahre 1836 während der Verteidigung des Forts Alamo in Texas starb.

Die beiden Gestalten des Hinterwäldlers Crockett und der Frau, die ihn liebt, sind getreu ihrer Zeit gezeichnet. Auf der einen Seite steht die starke Persönlichkeit Davys, einfach aber überzeugend, auf der anderen die Frau, die die innere Vornehmheit Crocketts erkennt, obwohl sie durch ihre Erziehung in fremden Ländern an ganz andere gesellschaftliche Formen gewöhnt ist. So wie Murdoch diesen Westerner sieht, ist er „a natural gentleman", dem durchaus nicht die Wege zu einer höheren sozialen Stellung versperrt sind. Damit knüpft er an den vergeistigten Typ des Yankee Doodle, nämlich Mr. Trueman an, der auch solch ein Gentleman von Natur aus war, und verbindet das Beste des Westens mit dem Besten des Ostens, d. i. aus der amerikanischen Demokratie des Ostens, sofern sie echt war und westwärts wirkte. „Davy Crockett" spiegelt den Beginn eines Stabilisierungsprozesses in der ganzen sozialen Struktur der „Grenze" wider und offenbart zugleich die soziale Bedeutung der „Grenze" für die ganze Nation.

Die Gegensätze, die bei der großen Beweglichkeit des Grenzerzustandes unbedingt aufeinandertreffen mußten, werhumoristisch geschildert z. B. in der Komödie „A Texas Steer", mit dem Untertitel „Money Makes the Mare Go", von Charles Hale Hoyt (1860—1900)[16]). Hier stehen sich wieder zwei Welten gegenüber; die rauhen Männer aus dem weiten Westen und die ersten Spitzen der Gesellschaft der Bundeshauptstadt Washington.

Als Mitglied des Repräsentantenhauses von New Hampshire in den Jahren 1893 und 1895 wurde der Verfasser mit der politischen Parteimaschinerie der neunziger Jahre bekannt. Daß er sich aber mehr für Menschen und für seine Schriftstellerei interessierte, geht aus einem Bericht von Harlan C. Pearson hervor:

---

[16]) Montrose J. Moses, Representative American Dramas, New York 1925. S. 1.

„Mr. Hoyt war kein eingefleischter Parteimann, er kümmerte sich nicht viel um das geschäftsmäßige Arbeiten der Legislative; aber er hatte viele der Männer gern, die er dort traf, und da er sich freudig an dem gesellschaftlichen Leben der Sitzungsperioden beteiligte, erwarb er sich zahllose Freunde. Während jeder Sitzungszeit brachte er die Aufführung eines seiner Theaterstücke vom Parktheater in Boston zu einer Nachmittagsvorstellung nach Concord, um seinen Kollegen ein Kompliment damit zu erweisen. Die Schauspielertruppe und die Szenerie wurden von einem Sonderzug befördert, sodaß die gewöhnliche Abendvorstellung in Boston gegeben werden konnte."[17])

Die Wirksamkeit seiner Komödie wird dadurch beeinträchtigt, daß gelegentlich starke Übertreibungen vorkommen, nur um humoristische Wirkungen zu erzielen. Trotzdem sind seine Bemerkungen über die Tricks, die bei Wahlfeldzügen verwandt werden, sehr lustig zu lesen. Beim Aufgehen des Vorhangs unterhalten sich zwei Neger aus Texas über die Ergebnisse einer Kongreßwahl:

Crab (excited). Mars Brander's elected shuah! Can't be no possible doubt of it! I voted for him!

Mink. Huh! 'Spose you tink yo' vote elected him. How much did yo' git fo' votin' fo' him?

Crab. I got five dollars. How much did yo' git?

Mink. Didn't git nuffin'!

Crab. Didn't git nuffin'? What yo' tinkin' of? You 's de only man dat voted fo' him dat didn't git paid. Yo's a fool!

Mink. Fool! See heah, nigger- yo' don' know what yo's talkin' about. Don' yo' tink I know dar was money to be had? Majah Yell, he offered me five dollars fo' my vote, but I said, „No, sah! I'm not dat sort o' a man, sah! No, sah! Do yo' tink I'd barter my right o' sufferin' fo' a mess o' potash, sah! Do, sah! If de cullad vote is to be a article of commerce, sah, de race will go to de dogs, sah!" I wouldn't tech a cent ob his money, sah! The best I'd do was to let him buy me a par ob boots.[18])

---

[17]) Teil eines Briefes an M. J. Moses, a.a.O., S. 4.

[18]) a.a.O., 1. Akt, S. 7.

Ebenso wie August von Kotzebue (1761—1819) in seinem Stück „Indianer in England"[19]) zeigte, daß die Londoner Gesellschaft von 1780 für die Einfachheit des Indianerlebens schwärmte, schilderte Mr. Hoyt, wie die Gesellschaft der Hauptstadt Amerikas die Überspanntheiten der „Texas steers" im Jahre 1890 annahm.

Bossy, die Tochter des neugewählten Kongreßmannes, unterhält sich mit einer Freundin darüber, daß wie überall in der Welt so auch in Washington das Geld die erste Rolle spielt:

Mrs. Campbell. Pardon me, Bossy, for saying so, but it does seem so funny to see you here and know you are one of the leaders of Washington society. Honestly dear, I was afraid you'd be the laughing-stock of the whole town when you came here. Tell me the secret of your getting on so well. . . .

Bessy. Why, people discovered we were rich before they found out anything else about us, and, I tell you, money'll cover more sins than charity. Everything we did was right. When Dad raised a row, it was charming eccentricity; . . . and when Dad got acquainted up at the Capitol, he found that, instead of his being the only ‚Yap', as he calls it, in Congress, there were about two hundred other members from just as far back in the woods as he was. Why, he says that some of those Indiana Congressmen, when they came here, were afraid of the cars.[20])

Die Absicht des Verfassers kommt in folgenden Worten zm Ausdruck: „ 'A Texas Steer' ist eine Sammlung von Sprüchen und Beispielen, die sich mehr oder minder direkt auf die außerordentlichen Möglichkeiten der amerikanischen Politik und die Entwicklung einer durchschnittlichen Staatsmannskunst beziehen sollen. Der Verfasser erhebt nicht den Anspruch, daß seine Behandlung des Themas erschöpfend und tief ist; er will nicht darauf bestehen, daß sie absolut wahr ist, aber er hofft, daß sie so unterhaltend wie möglich gefunden wird."[21])

Kaliforniens weniger primitive „Grenze" wird von Augustin Daly (1838—1899) in „Horizon" gezeichnet. Hier kann der Ein-

[19]) Aufgeführt in Reval im Jahre 1789; gedruckt 1890.
[20]) a.a.O., 1. Akt, S. 31.
[21]) a.a.O., S. 7.

fluß Bret Hartes, der die „Grenze" zu einem Gegenstand der amerikanischen Literatur machte, erkannt werden. Kalifornien erhob allerdings Einspruch, weil Harte die Gesetzlosigkeit und Rauheit des Grenzerlebens übertriebe; die amerikanische Bühne jedoch nahm gern seine Entwürfe und Beschreibungen an.[22]) „Horizon" brachte wenig Neues über das Leben jener Regionen. Es führte jedoch auf der Bühne den Harte'schen Charakter des „Heathen Chinee" ein. Dieser Chinese erwarb sich eine solche Beliebtheit beim amerikanischen Publikum, daß die beiden Exponenten des Lebens im Westen, Mark Twain und Bret Harte, zusammen ein Bühnenstück über „Ah Sin" verfaßten. Das Stück schilderte den Gegensatz zwischen rauhen Bergleuten aus den Goldminen und der feinen Gesellschaft von San Franzisko.

Wichtiger als das Theaterstück war jedoch die Rede Mark Twains, die er vor dem Vorhang bei der New Yorker Premiere hielt:[23])

> „I wish to say that this play is didactic rather than anything else. It is intended rather for instruction than amusement. The Chinaman is getting to be a pretty frequent figure in the United States, and is going to be a great political problem[24]), and we thought it well for you to see him on the stage before you had to deal with that problem. . . ."

Die Zahl der Grenzerdramen nahm zu, je mehr die Entwicklung des Westens fortschritt. Um einige der wichtigsten Namen hervorzuheben: Bret Hartes „Two Men of Sandy Bar" (1876), Bartley Campbells „My Partner" (1875), Joaquin Millers „The Danites in the Sierras" (1877), Augustus Thomas' „In Mizzoura" (1893) und „Arizona" (1897).

Es blieb William Vaughn Moody (1869—1910) vorbehalten, die Kräfte des Ostens und des Westens in einer prophetischen Vorausschau ihrer schließlichen Verschmelzung in Einklang zu bringen. „The Great Divide"[25]) erschien zu einer Zeit, als die

---

[22]) A. H. Quinn, A History of the American Drama, Bd. 1, S. 109.

[23]) a.a.O., S. 111.

[24]) Dreißig Jahre später (1907) stellte der Root-Takahiravertrag einen Versuch dar, sich mit dem Problem des Pazifik und des Orients auseinanderzusetzen.

[25]) Es wurde unter dem Titel „The Sabine Woman" am 12. April 1906

Demokratie des Westens Amerika bereits mit einem Geist des Optimismus durchdrungen hatte und einer neuen Anschauung, die sich auf Glaube und Liebe gründete, huldigte. Der Maßstab dieser neuen Philosophie war die Persönlichkeit des Menschen. Sie stand im Gegensatz zum Puritanismus, weil sie der Menschheit mehr aus einem Gefühl der Liebe heraus als aus einem Gefühl der Pflicht dienen wollte. Moody kam aus Indiana, und sein Wesen vereinigte alle angedeuteten Merkmale. Der Gegensatz, der ihm zum Problem wurde, bestand zwischen der starren Formalität einer puritanisch beeinflußten Zivilisation und der freieren Geisteshaltung der „Grenze". Den Anlaß zu seinem Drama gab eine tatsächliche Begebenheit: eine Frau aus dem Osten wird in einer verlassenen Grenzerkabine von drei Männern belästigt. Sie bietet sich einem von ihnen als Frau an, unter der Bedingung, daß er sie vor den beiden andern beschütze. Hier stehen sich zwei Menschen gegenüber, die für ein Leben aneinandergekettet werden: Ghent (der Westerner), der um die Aussicht eines besseren Lebens kämpft, und Ruth (die Frau aus dem Osten), die die Brutalität der „Grenze" nicht ertragen kann und vor ihr bewahrt sein will.

Ghent. Make this bad business over into something good for both of us! You'll never regret it! I'm a strong man! I used to feel sometimes, before I went to the bad, that I could take the world like that and tilt her over. And I can do it, too, if you say the word! I'll put you where you can look down on the proudest. I'll give you the kingdoms of the world and all the glory of 'em. . . . Give me a chance, and I'll make good. . . . I'll make a queen of you. I'll put the world under your feet!

. . . . .

Ruth. But to buy the soul of a woman- one must go higher. A mining-claim! The kingdoms of the world and all the glory of them! O, be careful how you treat me! Be careful! I say it as much for your sake as mine. Be careful![26])

Der zweite Akt zeigt den seelischen Kampf der Frau über die schmachvolle Abmachung, die in ihrer Ehe mit Ghent

in Chicago aufgeführt. Vgl. The Poems and Plays of William Vaughn Moody, Boston 1906, Bd. II., S. 3.

[26]) a.a.O., 1. Akt, S. 46 ff.

endete. Schließlich verläßt sie ihren Mann, um ihr Kind nach ihren Begriffen anständig zu erziehen. Nach 6 Monaten kommt er zu ihr nach Neuengland, um sie zum letztenmal zu bitten, mit dem Kind zu ihm zurückzukehren. Sein Charakter hat inzwischen durch den guten Einfluß der Frau an Ehrlichkeit und Stärke gewonnen.

Im letzten Akt wird die große Trennungsschranke zwischen der Wirklichkeit des Lebens und den nicht erreichbaren Idealen zerbrochen.

Ghent. . . . I've seen it written in mountain letters across the continent of this life. . . . I belong out yonder- beyond the Rockies, beyond- the Great Divide! (He opens the door . .)

Ruth. Wait! Tell me you know that if I could have followed you, and been your wife, without struggle and without bitterness, I would have done it. . . . I went about doing it in the only way I knew- the only way my fathers knew- by wretchedness, by self-torture, by trying blindly to pierce your careless heart with pain. And all the while you- O, as I lay there and listened to you, I realized it for the first time- You had risen, in one hour, to a wholly new existence, which flooded the present and the future with brightness, yes, and reached back into our past, and made of it- made of all of it- something to cherish! You have taken the good of our life and grown strong. I have taken the evil and grown weak, weak unto death. Teach me to live as you do![27])

William Vaughn Moody hat sein Thema überzeugend gestaltet: neue moralische und soziale Grundbegriffe müssen mit neuen Blickrichtungen Hand in Hand gehen. 1906, das Aufführungsjahr der „Great Divide", war das Jahr, in dem die große Vitalität des Westens noch immer ihren Einfluß auf das amerikanische Leben ausübte. Diese Tatsache erhöht die Symbolik des Werkes. Der Osten erkennt nicht nur den Westen, sondern ergibt sich ihm. Beide — Osten und Westen — finden sich in einer neuen Harmonie. William Vaughn Moody hat in „The Great Divide" die Apothese eines n a t i o n a l e n Lebens gegeben, das stark genug ist, die Grenzen eines engen Sektionalismus zu überwinden.

---

[27]) a.a.O., 3. Akt, S. 164 ff.

3. Der Nationalismus nach 1865.

Die Grundlagen des Nationalismus, der dritten großen Kraft, die formend auf die amerikanische Demokratie einwirken sollte, lagen in der wirtschaftlichen und sozialen Struktur des Amerika des 19. Jahrhunderts begründet. Der Nationalismus folgte auf die schmachvollste Periode im Leben der amerikanischen Nation. Die Ursachen für den Bürgerkrieg (1861—65) lagen einerseits in der Sonderentwicklung des Südens, die ihn zwang, unter dem Einfluß eines falschen sozialen Systems mit den starken moralischen Tendenzen der Zeit in Konflikt zu kommen; andrerseits in der wirtschaftlichen Lage des Nordens, die es ihm unmöglich machte, sich wie der Süden Sklaven zu halten. Die Frage, die hier in aller Schärfe aufgeworfen wurde, lautete: wie schnell kann sich dieses demokratische Volk von partikularistischer Leidenschaft und engem Vorurteil zu nationaler Freiheit entwickeln?

Im Jahre 1852, als die dramatisierte Form von Harriet Beecher Stowes Roman „Uncle Tom's Cabin"[28]) aufgeführt wurde, sprach der New York Herald eine ernste Warnung an die Abolitionisten, den Bühnendirektor und „wer sonst noch für die Mißachtung der Rechte anderer verantwortlich gemacht werden kann", aus:

> „. . . hier in dieser Stadt — die ihren Reichtum, ihre Bevölkerung, ihre Macht und ihren Wohlstand der Union, der Verfassung und eben dieser Einrichtung der Sklaverei zu einem größeren Grade als irgendeine andere Stadt in der Union verdankt — hier sehen wir allabendlich in einem bekannten Theater die Aufführung der übertriebensten Abscheulichkeiten der Sklaverei des Südens . . . Das ist ein bedauernswerter Fehler; denn sobald unsere Bühne mit der Zustimmung und dem Beifall des Publikums der wohlüberlegte Vertreter der Sache des Abolitionismus wird, werden der Friede und die Eintracht dieser Union bald zuende sein."[29])

„Onkel Toms Hütte" wurde während der neun folgenden Jahre vor begeisterten Häusern im ganzen Norden gespielt und

[28]) In Romanform wurde „Onkel Toms Hütte" am 20. März 1852 veröffentlicht. Es wurde im gleichen Jahre von George L. Aiken dramatisiert.

[29]) New York Herald vom 3. September 1852. (Theatersammlung der New York Public Library).

war tatsächlich, wie der New Yorker Kritiker es vorausgesehen hatte „eine Fackel für den Frieden des ganzen Landes". Amerika lernte also früh genug den großen sozialen Einfluß des Dramas auf die Demokratie kennen.

Harriet Beecher Stowe sah nur die moralische Seite der Negersklaverei und stellte daher auch nur diese eine Seite dar, tendenziös auf die Spitze getrieben. Ihre moralische Entrüstung war so groß, daß sie die Freundschaft des Südens gern ihrer Überzeugung opferte. Sie sah den Neger nur als eine „verlorene Seele" an, dessen einzige Hoffnung die Hilfe der gläubigen Christen des Nordens zu sein schien.

Sie warf den Leuten aus dem Süden vor, daß nur ihr persönliches Vorurteil sie gegen die schwarze Hautfarbe der Neger bestimme. St. Clare, ein freundlicher Sklavenbesitzer, läßt seine kleine Tochter Eva mit dem alten Neger Tom spielen. Ophelia, die Schwester St. Clares, ist über die Vertraulichkeit des Kindes mit dem „schmutzigen" Neger entsetzt.

Ophelia. How shiftless! How can you let her?

St. Clare. You would think no harm in a child's caressing a large dog, even if he was black; but a creature that can think, reason and feel, and is immortal, you shudder at. Confess it, cousin. I know the feeling among some of you Northerners well enough. Not that there is a particle of virtue in our not having it, but custom with us does what Christianity ought to do; obliterates the feeling of personal prejudice. You loathe them as you would a snake or a toad, yet you are indignant at their wrongs. You would not have them abused, but you don't want to have anything to do with them yourselves. Isn't that it?

Ophelia. Well, cousin, there may be some truth in this.

St. Clare. What would the poor and lowly do without children? Your little child is your only true democrat. Tom, now, is a hero to Eva; his stories are wonders in her eyes; his songs and Methodist hymns are better than an opera, . . .[30])

Als Präsident Lincolns Proklamation am 3. September 1862 der Welt verkündete, daß „von nun an und für immer" alle

[30]) „Uncle Tom's Cabin". 2. Akt, 2. Szene. Zitiert aus Montrose J. Moses, Representative Plays by American Dramatists (1815—1858), S. 632.

Sklaven frei wären, da war dieser neue Freiheitsbegriff für die amerikanische Demokratie eine Tatsache: er schloß von nun an auch alle Neger ein. Wenn auch die wirtschaftliche Sicherheit der halben Nation bedroht war, so setzte sich doch das moralische Recht auf Freiheit und Gleichheit über alle angestammten Traditionen hinweg. Abraham Lincoln kam zu seiner Proklamation nur aus Gründen der militärischen Lage; er hatte bestimmt die Absicht, die Sachlage anders und fairer gegen den Süden in Ordnung zu bringen.

Die Einstellung des Nordens wie auch des Südens während des Bürgerkrieges wird uns in „Shenandoah"[31]) von Bronson Howard (1842—1908) geschildert. Die erste Szene versetzt uns nach Charleston während der Nacht der Beschießung von Fort Sumter. Die Unvermeidbarkeit des Bruderkampfes spricht aus der Haltung zweier Freunde: Kerchival West, ein Mann aus dem Norden, und Robert Ellingham, ein Abkömmling des Südens.

Ellingham. Every loyal son of Virginia will follow her flag. It is our religion.

West. My State is New York. If New York should go against the old flag, New York might go to the devil. That is my religion.[32])

Der Geist des Nationalismus, der das gesamte Leben Amerikas nach dem Bürgerkriege zu durchdringen begann, fand seinen Widerhall in den Gedanken der Verteidiger der Union. Es ist derselbe Geist, der aus den Worten von Christopher Gasden aus South Carolina sprach, als er im Jahre 1765 sagte: „Es sollte auf dem Kontinent keine Neuengländer, keine New Yorker usw. geben, sondern wir alle sollten Amerikaner sein."[33])

Drei Jahre nach der Aufführung von „Shenandoah" wurde ein ähnliches Thema von Augustus Thomas (1859—1934) in „Alabama" angeschnitten. Amerika erscheint als neugeeintes Land. Der unversöhnliche Süden findet seinen Vertreter in der Gestalt des Captain Davenport. Die Grundhaltung des Stückes drückt sich in den Worten von Davenport aus, wenn er zu Colonel Preston sagt:

[31]) New York 1897.

[32]) „Shenandoah", 3. Akt. Zitiert aus einem Nachdruck bei Arthur Hobson Quinn, Representative American Plays, S. 480.

[33]) J. T. Adams, A History of the American People, I 84.

Davenport. I respect your feeling in the matter, Colonel Preston, but I can't help thinking that it is your personal view that blinds you. Things sometimes, are too personal for a correct appreciation. The North and South were two sections when they were a fortnight's journey apart by stages and canals. But now we may see the sun rise in Pennsylvania, and can take supper the same day in Talladega. It is one country. Alabama sends its cotton to Massachusetts-some of it is grown very near your graveyards. The garment you have on was woven twenty miles from Boston. . . . The North took some of your slaves away — yes — but one freight car is worth a hundred of them at transportation. Our resentment, Colonel Preston, is eighteen hundred years behind the sentiment of the day.[34])

Verschiedene Städte sahen eine Aufführung dieses Dramas. Nach der Vorstellung in Louisville, Kentucky, lobte der berühmte Zeitungsherausgeber, Colonel Henry Watterson, den Verfasser öffentlich und gab seiner Überzeugung Ausdruck, daß „Alabama" mehr dazu beigetragen hätte, den Norden mit dem Süden auszusöhnen, als er (Watterson) in zwanzigjähriger Zeitungsarbeit hätte erreichen können.[35])

Es war die Forderung Abraham Lincolns, daß jeder Einzelne eine wirkliche Mitverantwortlichkeit am Wohl der ganzen Nation tragen müsse. Das Vertrauen zur Persönlichkeit Lincolns und zur Sache der Union besiegten die Abtrennungsbestrebungen des Südens und machten einen wirklichen „Nationalismus" zum Credo der amerikanischen Demokratie. Wie weit die Mitverantwortlichkeit des Einzelnen dem eigenen Land gegenüber gehen soll, zeigt das Beispiel des Theaterstücks „The Copperhead"[36]) von Augustus Thomas. Farmer Shanks wird von Präsident Lincoln dazu ausersehen, Verwirrung in die Reihen der Feinde des Präsidenten zu bringen. Shanks wird der Führer der Vereinigung „The Copperhead" (so genannt nach einer giftigen Wasserschlange), deren Ziel der Kampf gegen die Union ist. Seine Ergebenheit gegen sein Land und dessen Präsidenten muß Shanks damit bezahlen, daß sich seine Familie

[34]) „Alabama", New York 1898, 3. Akt, S. 34.

[35]) A. H. Quinn, A History of the American Drama, I 24.

[36]) New York 1918. (Zitiert aus einem Nachdruck bei Helen Cohen, Longer Plays By Modern Authors, S. 286.)

von ihm abwendet. Vierzig Jahre lange wird er von seinen Freunden geächtet. Schließlich aber enthüllt er doch sein Geheimnis, aus Furcht, seiner Enkelin zu schaden. In der letzten Szene spricht Shanks mit einem Dorfbewohner über seine Unterredung mit Lincoln. Hier wird der ganze tiefe Sinn dieses Opfers für sein Land noch einmal in schlichten Worten auseinandergesetzt:

Shanks. . . . I wuz called to Washington by Lincoln, an' two days later, at night, in his library — White House — he walked over to'erd a winder, and without turning round he says: . . . „Milt, how much do you love yer country?" „I cahilate I'd die fur it," I sez. „Thousands o' boys is a-cryin' to do that," he sez. Then he turned around. „Would you give up sumpin' more'n life?" „Try me," I sez. The President run his hands through his hair an' went on: „It means to be odious in the eyes of men and women- ter eat yer heart out- alone- fer yer can't tell yer wife- ner child- ner friend." „Go on," I sez. „The Southern sympathizers are organizing in our State- really worse than the soldiers. I want you ter jine them Knights o' the Golden Circle, the Copperheads- ter be one of them- their leader, if yer kin. I need you, Milt. . . . Yer country needs yer." . . . „I'll do it," I sez. He tuk a little flag out o' his pocket- like as not this very one- put it on the table like I'm puttin' it. „As Chief Magistrate of the Nation, I'll muster you inter the Nation's service," he said. He took my hand and laid it where the blue is and all the stars, and put his hand over mine. Only open, of course- Well, I jined 'em. It was terrible, when I couldn't tell my boy-"[37])

Die formenden Kräfte der ersten hundert Jahre der amerikanischen Demokratie hatten eine feste Grundlage gebildet für eine Nation, die im Begriff war, ihren Platz unter den Weltmächten einzunehmen. Der neue „Amerikanismus" der ersten Entwicklung hatte eine Unabhängigkeit in politischer, wirt-

[37]) Eine Lithographie vom Jahre 1865 erläutert, daß die Lehren der „Ritter vom goldenen Kreis" für Lincolns Tod verantwortlich wären. Sie trägt den Titel: „Theorie-Praxis-Wirkung". Bickley, der Führer der Vereinigung, wird unter der Ueberschrift „Theory" vorgestellt; Booth, der Mörder, unter „Practice" und Lincoln unter „Effect". (Lithographien-Abteilung der Kongreßbibliothek).

schaftlicher, sozialer und religiöser Richtung gefordert. Die Demokratie des Westens hatte den einfachen Volksmenschen in Führerstellungen gebracht, und dem Lande einen neuen Geist des Optimismus gegeben. Der Nationalismus nach 1865 schließlich überwand die engen Grenzen des politischen Sektionalismus.

Das Ende des 19. Jahrhunderts brachte eine neue Kraft in das nationale Leben Amerikas, die drohte, das Gebäude der Demokratie von Grund auf zu ändern. Gewaltige wirtschaftliche Kräfte drohten die Demokratie von ihrem Einsatz für das Allgemeinwohl abzuwenden. Die Frage, die riesengroß auftauchte, lautete: Wird die politische Demokratie des 19. Jahrhunderts den nahenden Kampf mit der Maschine siegreich bestehen?

II. Das erste Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts

1. Nationalrechte und persönlicher Ehrgeiz.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts begann eine neue Architektur das amerikanische Städtebild umzuformen und der geistigen Haltung des Landes ein neues Bild zu geben. Die Demokratie und das aufstrebende Maschinenzeitalter waren zwei der wichtigsten Einflüsse auf das Land, das sehr wohl den natürlichen Reichtum kannte, der an der ganzen Entwicklung beteiligt war. Diese Entwicklung führte zu einem Kampf zwischen der Demokratie und dem neuen Götzen, der Maschine. Die Demokratie hatte dem Einzelnen das Recht auf persönliche Freiheit zugesichert. Er hatte sein Stück Land „abgesteckt" und war nun dabei, den Wert des Bodens in Dollars und Cents umzusetzen. Das Problem, das sich riesengroß am Horizont erhob, war: Wie weit läßt sich die persönliche Freiheit des Individuums mit dem Wohlergehen der g a n z e n Nation vereinigen?

Präsident Cleveland sah diese Frage in seiner Botschaft an den Kongreß im Jahre 1888 in folgendem Licht:

„Der Kommunismus ist etwas Hassenswertes und eine Bedrohung des Friedens und der organisierten Regierung; aber

der Kommunismus des in wenigen Händen vereinigten Reichtums und Kapitals, das Ergebnis also von anmaßender Gier und Selbstsucht, der hinterlistig die Gerechtigkeit und Lauterkeit der freien Institutionen untergräbt, ist ebenso gefährlich wie der Kommunismus der Armut und der mühseligen Arbeit, der, aufgebracht durch Ungerechtigkeit und Unzufriedenheit, die Burg der Ordnung in wildem Aufruhr bestürmt."[1])

Die Demokratie, die sich auf die Gleichheit jedes Menschen in der Gesellschaft gründete, begann durch den Aufschwung von organisierten Interessengruppen (corporations) gefährdet zu werden. Mehr und mehr ging die Macht in die Hände der Vertreter eines „big business" und der politischen Cliquen (gekennzeichnet durch die Gestalt des „boss") über.[2]) Der Einzelne mußte, so gut er konnte, allein um seine Rechte kämpfen. „Representative government" schien nur dem Namen nach zu bestehen; das große Ganze, die Nation, wurde über der Befriedigung eines rein persönlichen Ehrgeizes vergessen.

Der Bühnenschriftsteller Augustus Thomas sah den Kampf zwischen Kapital und Arbeit, der sich seit dem Ende des Bürgerkriegs immer mehr zugespitzt hatte, im Jahre 1894 zu einem Mittelpunkt des Interesses werden. In diesem einen Jahr waren mehr als 750 000 Arbeiter im Ausstand. Der schlimmste der damit verbundenen Kämpfe war der Pullman-Streik, der aus Protest gegen einen 20-prozentigen Lohnausfall der Arbeiter (während die Gehälter der Angestellten unangetastet blieben) begonnen wurde. In großem Maße wurde das Eigentum der Eisenbahnen und auch anderer Besitz zerstört. Die Verhaftung des Präsidenten der American Railway Union setzte dem Streik ein Ende.

Thomas schrieb ein Stück „New Blood" über eine Fabrik, deren leitender Direktor konservative Ideale hegte, während sein Sohn sich für fortschrittliche Methoden einsetzte. Ganz Amerika war über die schnelle dramatische Behandlung seines unmittelbarsten Problems sehr überrascht. Während der New Yorker Aufführung waren die Tageszeitungen voll von Aufsätzen, die sich für den Arbeiter einsetzten. Die New Yorker

[1]) James Truslow Adams: The History of the American People, Bd. II 197 f.

[2]) a.a.O., S. 235.

Kapitalistengruppen weigerten sich jedoch, sich durch Thomas' Bühnenstück zu einer wohlwollenderen Haltung ihren Arbeitern gegenüber bewegen zu lassen. In Chicago dagegen wurde „New Blood" mit Begeisterung begrüßt. Die Schauspielertruppe kam inmitten brennender Frachtwagen am 26. Juli 1894 an, einen Monat nach Beginn des großen Streiks.

Die American Federation of Labor, die 1896 ins Leben gerufen wurde, gewann immer mehr an Macht, je weiter das 19. Jahrhundert zu Ende ging. Der große Vertreter der Arbeiterinteressen zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde aber der Präsident Theodore Roosevelt. Dieser Mann, der wie kein anderer an die Demokratie seines Landes glaubte, war den Amerikanern seiner Tage der Inbegriff allen Amerikanertums in seiner auswärtigen Politik wie auch als Verteidiger der Rechte des einfachen Mannes. Die Zeit war gekommen, die Macht der Trusts, die sich zu einer Plage des amerikanischen Lebens entwickelt hatten, zu beschneiden. Roosevelt schlug so den Streik der Kohlenhäuer vom Mai 1902 nieder, indem er für sie durch einen Schlichtungsausschuß eine 10-prozentige Lohnerhöhung sicherstellte.

Im Jahre 1906 zeigte „Daughters of Man" von Charles Klein, daß der Streik den Arbeitern und Kapitalisten nur Schaden brächte. Das war im Sinne Theodore Roosevelts, aber auch der Entwicklung des Problems: Arbeit—Kapital. Schon 1902 begann dieses Problem im amerikanischen Leben dadurch ein verändertes Aussehen anzunehmen, daß sowohl die Arbeiter- wie auch die Kapitalistengruppen sich unter anderen Gesichtspunkten als früher organisierten. So wurde es auch von den amerikanischen Bühnenschriftstellern des 20. Jahrhunderts unter einem ganz anderen Blickwinkel beleuchtet als vorher. Sie sahen nicht mehr so sehr den dramatischen Kampf zwischen Reichtum und Armut, wie ihn z. B. europäische Dramatiker in großen Tragödien gestaltet hatten.[3]) Die Vertreter der Regierung und die Kapitalisten stimmten darin überein, daß man mit dem Arbeiter Kompromisse abschließen müßte. Der dramatische Gehalt des Strebens nach individueller Freiheit konnte von dem Dichter nicht mehr gestaltet werden, wenn er es sich zum Ziel gesetzt hatte, die t a t s ä c h l i c h e Lage zu

[3]) Vgl. z. B. „Die Weber" v. G. Hauptmann.

schildern. Jeder Einzelne, ob Kapitalist oder Arbeiter, war in der Gefahr, seine Ansprüche in einer Organisation, von der nur eine kleiner unbedeutender Bestandteil war, untergehen zu sehen. Durch Schiedsgerichte suchte man der Arbeiterfrage Herr zu werden.

Der Verfasser regte dieselbe Lösung an, die John Galsworthy drei Jahre später in „Strife" fand:

Harness: They've done us both down . . .
Tench: (Staring at Harness-suddenly excited.)
D'you know, Sir -these terms, they're the very same we drew up together, you and I, and put to both sides before the fight began? All this- all this- and- and what for?[4])

Innerhalb der gesetzgebenden Körperschaften begann die Großindustrie aber um dieselbe Zeit ein privates Kontrollsystem einzuführen, mit dem die politische Demokratie nicht mehr fertig wurde. Dem „square deal" eines Theodore Roosevelt standen einander bekämpfende politische Parteien mit skrupellosen „bosses" an der Spitze gegenüber. Diese sogenannten politischen „Führer" wurden von den Korporationen für sehr wichtig gehalten, um ihre korrupten Absichten zu verwirklichen. Was hatte sich „big business" um eine ehrliche Regierung zu kümmern, wenn das einzige Ziel Macht um jeden Preis war? „Lobbying" war das Mittel der Korporationen, sich Einfluß zu verschaffen. Es stellt den Versuch dar, Gesetzesvorlagen durch Druck von außen durchzubringen. Dabei lag dann das Schicksal mehr bei der „lobby" als bei den eigentlichen Gesetzgebern.

Der Versuch der Kapitalisten, die Demokratie unter ihren Einfluß zu bringen, zeigte sich offen im Jahre 1873, als durch politische Bestechung eine finanzielle Panik hervorgerufen wurde.[5]) Zur selben Zeit wurde in Deutschland von Mosers „Ultimo" aufgeführt, das eine bittere Satire auf die Spekulationslust der Jahre nach dem Deutsch-Französischen Krieg (1870-71) enthielt. Auch in Amerika machte sich ein vorübergehender Einfluß dieses Krieges bemerkbar.[6]) Im Jahre 1875

[4]) „Strife", 3. Akt, S. 156 (Plays of John Galsworthy, London 1929).

[5]) J. T. Adams, History of the American People, II 148.

[6]) Vgl. z. B. die „Lebenserinnerungen" von Carl Schurz, in denen seine große Rede gegen die Waffenlieferungen Amerikas an Frankreich erwähnt wird.

erfolgte die Aufführung von Augustin Dalys „The Big Bonanza", worin das Mosersche „Ultimo"-Thema seine Anwendung auf die amerikanische Krise fand. Der Typ des reichen Bankiers (Jonathan Cadwallader) trat hier zum ersten Mal auf und sollte dann später mit nur geringen Änderungen immer wieder erscheinen.

Im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts wurde das „Beutesystem" einem scharfen Angriff von Präsident Hayes (1877—81) unterworfen. Carl Schurz, der Deutschamerikaner, war ihm dabei als Minister des Innern eine wertvolle Hilfe.[7])

„The Capitol" von Augustus Thomas ist eine anschauliche Schilderung der politischen Zustände des Washington von 1895. Politische, finanzielle und religiöse „Führer" sind die Charaktere des Stückes. Thomas stellt das Übel des „lobbying" und anderer Methoden der Einflußnahme auf die Gesetzgebung dar, die die Macht der Wirtschaft über die Demokratie zeigen. Die Handlung will beweisen, daß die im Kongreß getroffenen Entschlüsse nur den persönlichen Ehrgeiz des „Boss" befriedigen, nicht aber das Allgemeinwohl im Auge haben. Damit wird auch ein Bild der Demokratie gezeichnet, die in Gefahr ist, sich in einer Bürokratie zu verlieren. Der Dramatiker sieht ein Amerika, das sich über seine politischen Grundsätze erst wieder einmal klar werden muß. Ähnlich wie der Kapitalismus den Feudalismus des Europa des 17. Jahrhunderts verdrängt hatte, waren jetzt Kräfte am Werk in der Neuen Welt, der Demokratie eine neue Bedeutung zu geben.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts hatten die Interessencliquen der Korporationen ihre Kontrolle über das ganze Land ausgebreitet: von der Verwaltung der Städte über den Einzelstaat bis zum Bundesstaat. Wie ein solcher „boss" seine Macht in einer großen Stadt ausübte, zeigt uns z. B. George Broadhurst (1866) in „The Man of the Hour", 1906 in New York aufgeführt.[8]) Ein wohlerzogener und sympathischer junger Mann, Alwyn Bennett, sieht sich vor der Entscheidung (in seiner

[7]) Besondere Beachtung verdient Carl Schurz' Arbeit im Indian Office seines Ministeriums. Obwohl er viele Freunde dadurch verlor, setzte er sich entschieden für die Indianer ein und erreichte, daß man sie von nun an gerechter behandelte.

[8]) Eine Darstellung dieses Problems findet sich z. B. auch in Winston Churchills Roman „Coniston" (1906).

Eigenschaft als Mayor), entweder seiner eigenen Überzeugung zu folgen oder sich als Werkzeug des „boss" Richard Horigan, der im Bunde mit dem Geldgeber des Wahlfeldzuges steht, gebrauchen zu lassen. „The Man of the Hour" war eine zeitgemäße Anklage gegen das verruchte System der politischen Beeinflussung. Zu jener Zeit sahen sich hunderte von jungen Männern in führenden Stellungen vor der hier angedeuteten Gewissensfrage. Der Autor läßt den Kapitalisten unterliegen, so ähnlich wie Theodor Roosevelt Eisenbahnpräsidenten und Grubenbesitzer im öffentlichen Leben behandelte.

Im Verlauf des Stücks zeigt Broadhurst, wie sein junger Mayor der Erpressung durch die Kapitalistengruppe erfolgreich widersteht. Besonders interessant ist der Charakter des Phelan, der Bennett treu unterstützt und die skrupellosen Methoden der Erpresser glänzend vereitelt. Indem der Verfasser diesen Charakter in das Stück einführt, gibt er seine eigene Lösung für ein aktuelles politisches Problem. Arthur Hobson Quinn, der Geschichtsschreiber des amerikanischen Theaters, schätzt diese Lösung sehr hoch ein: „. . . It may be said that Broadhurst in his picture of the alliance between a man of education, independent through his fortune and position, and a practical politician, who is inspired by loyalty to his chief and animosity to his rival, has presented the only real solution for our political difficulties".[9]) Auf jeden Fall beweist sie, daß Amerika Männer in den verantwortlichen Stellungen braucht, deren politische Leistung allein ausschlaggebend ist, und nicht ihre Zugehörigkeit zu irgendeiner Interessengruppe.

2. Der Einfluß des Liberalismus auf Familie und Gesellschaft.

Der Einfluß des Liberalismus auf die politische Welt und der der Wissenschaft und Erfindung auf die Wirtschaft, schufen eine ernste Lage für das soziale Wohlergehen der Nation. Der Einzelne hatte sich mit den Gefahren einer neuen und komplizierteren Lebensführung auseinanderzusetzen. Neugeschaffener Wohlstand und zahllose Bequemlichkeiten schienen einen guten Ersatz für das wirkliche Familienleben zu bieten. Seit Begründung der menschlichen Gesellschaft war die Familie immer als Grundpfeiler der Demokratie betrachtet worden. Jetzt

[9]) A. H. Quinn, History of the American Drama, II 103.

lockerten sich die Familienbande. Eine neue Einstellung zur Ehe war das Ergebnis. Selbst die Kirche begann von den neuen Anschauungen beeinflußt zu werden. Der sittliche Stahl, den das Land durch die Einflüsse des Puritanismus sein eigen nannte, schien allmählich bei der neuen Lebensweise verloren zu gehen.

Die Stellung der Frau in der Familie und im Staat war immer ein wichtiger Faktor im sozialen Leben des Landes. Sie war schon in Pioniertagen eine gleichberechtigte Gefährtin ihres Mannes gewesen und erhielt früh das Recht, sich an der Erörterung der öffentlichen Fragen zu beteiligen. Der Unabhängigkeitskrieg stellte große Anforderungen an sie, die weit über den Rahmen der eigenen Familie hinausgingen. Je weiter die Entwicklung des Landes fortschritt, desto mehr neue Probleme erhoben sich: das Recht der Frau auf Erziehung, auf Arbeit und auf Mitbestimmung im politischen Leben. Die erste Konvention für Frauenrechte wurde im Jahre 1848 abgehalten. Auch der Philosoph Ralph Waldo Emerson setzte sich für das Frauenstimmrecht ein. Er schrieb:

„Unsere amerikanischen Einrichtungen sind freundlich zu ihr gewesen . . . Gewiß, laßt sie um soviel besser in den Gesetzen und in den sozialen Formen stehen, wie es der eifrigste Reformer verlangen kann . . ."[10])

Der Wunsch mancher Frau, sich eine maßgebliche Stellung im politischen Leben zu erobern, ist daher auch ein volkstümliches Thema für die amerikanischen Bühnenschriftsteller geworden. Die New Yorker Spielzeit von 1897 zeigte z. B. Charles Hale Hoyts (1860—1900) Komödie „The Contented Woman". Es stellt den Kampf von Mrs. Grace Homer mit ihrem Mann um die Stellung des Mayor von Denver dar. Dem Verfasser liegt jedoch mehr daran, eine Satire als eine wirkliche ernste Diskussion des Themas zu geben. Ein Beispiel für den Humor des Stücks kann an folgendem Beispiel gesehen werden: Mrs. Homer zerbricht sich den Kopf darüber, was für ein Kleid sie bei der Versammlung ihrer Partei tragen soll, während Mr. Homers Hauptschmerz der Inhalt seiner Wahlrede ist.

Daß das Familienleben der Frau durch ihre Tätigkeit in der Öffentlichkeit zerstört werden kann, zeigen erst die Dar-

[10]) Ralph Waldo Emerson, „Manners", Complete Works of, Boston 1878.

stellungen der Autoren des nächsten Jahrzehnts.[11])

Die Gleichberechtigung der Frau im Familienleben wurde früh anerkannt. Es ist interessant zu sehen, wie sehr sich die englische Auffassung von den Rechten der Frau von der amerikanischen unterscheidet. Im Jahre 1871 wurde der von dem Engländer Anthony Trollope geschriebene Roman „He Knew He Was Right" von Augustin Daly dramatisiert. Die Handlung wie auch die Auffassung der einzelnen Charaktere ist bei den beiden Autoren grundverschieden. In der englischen Fassung wird das wahre Glück einer Frau darin gesehen, ihrem Manne zu gehorchen. In der amerikanischen Version, „Divorce",[12]) kommt die schon vor Beginn des 20. Jahrhunderts durchgesetzte amerikanische Anschauung zum Ausdruck, daß wahres eheliches Glück nur in der Gleichheit der Geschlechter liege.

Es war dasselbe Thema, das James A. Herne (1839—1901) in „Margaret Fleming" gestaltete und das auch den ersten tatsächlichen Bruch eines Berufsschriftstellers mit dem amerikanischen Geschäftstheater bedeutete. In seinem Stück, das seine Aufführung am 10. Dezember 1891 erlebte, versuchte er eine getreue Wiedergabe des zeitgenössischen Lebens.[13]) Er wollte auf die Bühne den Realismus bringen, der bereits für den Roman seiner Zeitgenossen William D. Howells, Mary E. Wilkins, Elizabeth Barston Stoddard und Henry James charakteristisch war. Diese Richtung war dem Naturalismus Europas verwandt, wie Hernes Definition erkennen ließ:

> „Kunst um der Wahrheit willen muß ernstgenommen werden. Ihr höchster Zweck ist es von jeher gewesen, das Leben ihrer Zeit fortdauern zu lassen . . . Tolstoi gebraucht seine Kunst um der Wahrheit willen, ebenso wie Howells, Enneking[14]), Hardy und Sudermann . . ."[15])

[11]) z. B. „The Famous Mrs. Fair", S. 50. — Vgl. auch F. Schönemann, Die Vereinigten Staaten von Amerika (1932), II 364.

[12]) Am Broadway erlebte das Stück mehr als 200 Aufführungen. Später wurde es im ganzen Land gespielt.

[13]) Vorher war Herne schon durch seine Neubearbeitungen alter Themen und Romane bekannt geworden, so u. a. „Oliver Twist", „Charles O'Malley", „Rip van Winkle", „Chums" und „Hearts of Oak".

[14]) John Joseph Enneking (1841—1916), amerikanischer Maler, der von deutschen Eltern abstammt. Bekannt als Darsteller der Neuengland-Szenerie.

[15]) Aus einem Artikel in „The Arena" vom Februar 1897, S. 361 ff. Im Auszug abgedruckt bei Quinn, a.a.O., I 139.

William D. Howells versuchte im Roman, das zeitgenössische Leben in derselben Richtung zu beeinflussen. Zusammen mit Hamlin Garland, Thomas Bailey Aldrich und Mary E. Wilkins veranlaßte er sogar die Aufführung von „Margaret Fleming". Das Stück konnte aber keine Anerkennung erringen, weil seine unerschrockene Darstellung der nackten Wahrheit sich bei einem noch in oberflächlichen „romantischen" Begriffen denkenden Publikum nicht durchsetzen konnte.

Margaret Fleming, die Frau eines erfolgreichen New Yorker Fabrikanten, entdeckt die Untreue ihres Mannes, als ihr früheres Dienstmädchen im Kindbett stirbt. Sie wird aus all ihrem verwöhnten Glück herausgerissen und bricht durch ihren großen Schmerz fast zusammen. Der 3. Akt stellt Margaret und die nach Vergeltung verlangende Schwester der Toten in einer dramatischen Szene einander gegenüber.

Maria. . . . Do you see dot gun? Vell, I buy dot gun, und I swore dot ven I find out dot man I vill have his life. Und, if you try to stop me, I vill lay you stiff and cold beside her.

Margaret. (Calmly, pityingly, holding out her hand as though to quiet her.) Maria! Stop! How dare you talk like that to me! Give me that pistol. (Maria, awed by Margaret's spirit, meekly hands her the weapon). You think- I- am happy-, because I am his wife? Why, you poor fool, that girl never in all her life suffered one thousandth part what I have suffered in these past five minutes. Do you dare to compare her to me? I have not uttered one word of reproach, even against her, and yet she has done me a wrong, . . . I wonder what I have ever done to deserve this![16])

Durch die große Erschütterung wird Margaret blind. Der Höhepunkt des Stücks liegt im 3. Akt: als Philip, ihr Mann, zurückkehrt, findet er die Blinde, wie sie sich seines illegitimen Kindes annimmt. In dem Charakter Philips ist die allgemeine Verfallserscheinung seiner Zeit umrissen: ein Mangel an seelischer Widerstandskraft und ein schwacher Wille. Er flüchtet vor seiner Tat und denen, die ihn lieben. Als er dann schließlich doch zurückkehrt, findet er die blinde Margaret, die jetzt ruhig ihre Pflicht für beide Kinder verrichtet.

[16]) Quinn, a.a.O., 3. Akt, S. 547.

In der Schlußszene erläutert Herne sein Thema einem Publikum, das, wie er glaubt, sich wenig um die Begriffe von Recht und Unrecht kümmert. Philip erklärt, daß er niemals danach gefragt habe, ob seine Handlungsweise recht oder unrecht sei. „Ich kannte nicht die Bedeutung dieser Worte. Ich habe sie nie gekannt." Margaret, deren früheres Verhalten durch ihre puritanische Auffassung der Pflicht entscheidend beeinflußt war, wird in ihrer guten Art durch die Qual ihres Mannes bestimmt, ihm zu größerer sittlicher Stärke zu verhelfen. Sie nannte die Liebe eines mutigen aufrichtigen Herzens ihr eigen.

Das Thema der Ehescheidung finden wir auch als Thema von Langdon Mitchells (1862—) „The New York Idea" (1906). Mit einem scharfen natürlichen Witz ausgestattet, greift er die Verkommenheit der Gesellschaft und die von ihr ausgehende Herabsetzung der Unantastbarkeit der Familie an. „The New York Idea" drückt die amerikanische Einstellung der neunziger Jahre und des Beginns des neuen Jahrhunderts aus: im Familienleben ist es die Ansicht der Frau, daß Putz wichtiger sei als die Pflichten einer Mutter; in der Kirche ist es der moderne Pastor, der zwar ein goldenes Kreuz an seiner Uhrkette trägt, sein Notizbuch aber zum Notieren von Rennwetten benutzt. Auch die Liebe wird durch diese „New York idea" zu einem oberflächlichen Spiel gemacht.

Das Jahr 1906 brachte ein weiteres Drama mit sozialem Hintergrund vor das amerikanische Publikum, Clyde Fitchs (1863—1909) „The Truth". Clyde Fitchs zahllose Schriften geben ein vollkommenes Bild des Lebens seiner Zeit wieder. Man vergleiche darüber das Urteil von Walter Prichard Eaton:

> „. . . für eine Zeitspanne von beinahe 20 Jahren kann man einen wechselnden Bericht über die Schwächen und Modelaunen der Stunde finden . . . unser amerikanisches Leben von 1890—1910, so wie es in den unbeschwerteren Teilen der Stadt gelebt wurde . . . Dieser Bericht ist authentischer und lebhafter als irgendwelche anderen Dokumente, mag es sich nun um Stapel von Zeitungen oder um den aktuellen Roman handeln."[17])

[17]) Walter Prichard Eaton: At the Theatre and Others. Small, Maynard. 1910. — Fitchs Werke umfassen u. a.: „Beau Brummell", „Nathan

Besonders interessant ist die Tatsache, daß Fitch Edith Whartons Roman „The House of Mirth"[18]) dramatisch behandelt hat. Hier wird das Problem des amerikanischen Mädchens geschildert, das dem herzlosen sozialen Kodex der 1900er Jahre ablehnend gegenübersteht und doch durch den Glanz materiellen Reichtums geblendet wird.

Von Fitchs Theaterstücken ist „The Truth"[19]) besonders interessant, weil es die zeitgenössische Gesellschaft verdammt, die der ganzen Frage von Recht und Unrecht zu gleichgültig gegenüberstünde. Es will zeigen, daß der Zug zur Falschheit in seiner Heldin nur das Ergebnis der Bestrebungen in gewissen höheren Kreisen ist, der Wahrheit aus dem Wege zu gehen. Ihre Aufrichtigkeit ist mehr instinktiv als überlegt. Der tragische Grundgehalt der Handlung wird dadurch umgebogen, daß der Mann den Fehler seiner Frau nur als menschliche Schwäche ansieht:

„We don't love people because they are perfect. . . . we love them because they are themselves."[20])

Dasselbe Thema mit tragischem Ausgang hat Eugene Walter (1874—) in „The Easiest Way" behandelt. Er stellt das ungeschriebene Gesetz des „shooting square" des Westens der Unaufrichtigkeit des New Yorker Bühnenlebens gegenüber. Die faszinierende Laura hat niemals die volle Bedeutung einer wahren Aufrichtigkeit gekannt, bevor sie John Murdoch, einen Zeitungsreporter, während einer Gastspielreise in Denver trifft.

Hale", „The Moth and the Flame", „The Cowboy and the Lady", „Barbara Frietchie", „The Climbers", „The Way of the World" und „The Woman in the Case".

[18]) Erschien 1905.

[19]) „The Truth" brachte Clyde Fitch internationale Anerkennung. Es wurde in Deutschland, Italien, Rußland, Ungarn und Skandinavien aufgeführt. Besprechungen der Berliner Aufführung vom 24. September 1908 erschienen im Börsen-Courier, Vorwärts, Lokalanzeiger und der Post vom nächsten Tage. Das folgende ist ein Auszug aus der Besprechung des Vorwärts: „. . . eine mit Verstand, Geschmack und sicherem Bühnenblick durchgeführte Komödie, die sich von der flachen Harmlosigkeit des deutschen Familien-Lustspieltypus wie von den Pikanterien und ausgeklügelten Verwechslungsstricken des Pariser Schwankes in gleicher Weise fernhält." (Vgl. Quinn, a.a.O., S. 289).

[20]) 4. Akt, S. 400 (Nachdruck: Thomas H. Dickinson, Chief Contemporary Dramatists, 1. Bd.).

Der Reporter ist zum Typ des Abenteurers aus dem Westen der Jahre um 1900 geworden. In des Verfassers Worten:

„Er ist einer jener wandernden Reporter; heute kann man ihn in Seattle finden, morgen in Butte, in der nächsten Woche in Denver, und dann wird er wahrscheinlich die Tour von Los Angeles nach 'Frisco machen, und dann alles noch einmal von vorn . . . Seine Herausgeber kennen ihn als einen glänzenden Geist, unverantwortlich, unzuverlässig, aber manchmal unschätzbar wichtig . . . Sein ganzes Leben wird tatsächlich am besten mit „happy-go-lucky" bezeichnet."[21])

Er verlangt Laura ein Ehrenwort ab. Aber es fehlt der Frau doch an dem sittlichen Mut, ihrem Unglück in den zwei Monaten, in denen Murdoch fort ist, zu widerstehen. Er entdeckt, daß sie ihr Versprechen gebrochen hat.

Laura. . . . I love you. I-how can I tell you-but I do, I do, and you won't believe me.

John. I think you do as far as you are able; but Laura, I guess you don't know what a decent sentiment is. . . . Laura, you're not immoral, you're just unmoral, kind o' all out of shape, and I'm afraid there isn't a particle of hope for you. When we met neither of us had any reason to be proud, but I thought that you thought that it was the chance of salvation which sometimes comes to a man and a woman fixed as we were then. What had been had been. It was all in the great to-be for us, and now, how you've kept your word! What little that promise meant, when I thought you handed me a new lease of life![22])

Die Stärke der frühen seelischen Kräfte Amerikas sollte durch materiellen Reichtum und Macht auf die Probe gestellt werden. Das 19. Jahrhundert brachte den „humanitarianism", der eine starke geistige Wirkung auf das weit verästelte soziale Leben ausübte. Diese neue Kraft zeigte sich sowohl in Fitchs „Margaret Fleming" wie auch in Moodys „The Great Divide".[23])

[21]) Moses, a.a.O., S. 717.

[22]) 4. Akt, zwei Monate später. Brochtons Zimmer.

[23]) Vgl. S. 36, bzw. S. 20. — In St. Louis am 15. März 1909 aufgeführt (Im Jahre 1926 wurde es verfilmt). Vgl. The Poems and Plays of William Vaughn Moody, II 42 ff.

Beide Schriftsteller versuchten eine praktische Philosophie zu schaffen, um den wachsenden Schwierigkeiten des Lebens zu begegnen.

In „The Faith Healer" will Moody die Achtung vor hingebungsvoller Liebe und aufrichtigem Glauben zu seiner Sache machen. Er richtet seine Worte an die, denen das Leben keinen rechten Glauben mehr zu geben scheint. Der Hauptcharakter war durch die Tätigkeit eines Mr. Slatter, dessen Auftreten in Denver im Jahre 1895 als „The New Mexico Messiah" großes Aufsehen erregt hatte, bestimmend beeinflußt worden. In Moodys Theaterstück heißt er Ulrich Michaelis und ist der Sohn eines Indianermissionars. Schon in seiner Jugend muß er seine persönlichen Wünsche vor seiner Pflicht zurückstellen. Er reist durch den Westen, um die Menschen durch seinen Glauben gesund zu machen. Seine Heilkunst hilft einer Frau, die zum ersten Mal seit 5 Jahren wieder ihre Füße gebrauchen kann. Sein frommer Glaube an das, was er für seine Lebensaufgabe hält, bricht aber vor seiner plötzlichen Liebe zu Rhoda, der Nichte eines seiner Patienten, zusammen. Michaelis spricht zu ihr:

Michaelis. All my life long I've known you, and fled from you. I have heard you singing on the hills of sleep and have fled from you into the waking day. . . . Everywhere I have fled from you, holding above my head the sign of God's power in me, my gift and my mission. What use? What use? It has crumbled, and I do not care!

Nun da er seinen Glauben verloren hat, verläßt ihn auch seine Kraft, den Menschen zu helfen:

Rhoda. Do you know why you have failed?

Michaelis. Yes. Because I have loved you more than . . . the spirit hands and the spirit voices that have guided me on my way.

Die Entscheidung liegt bei Rhoda. „Ich gab dich frei, ich habe dir deine Mission wiedergegeben."

In der Schlußszene kommt Moodys eigene Lebensphilosophie zum Vorschein, um das Stück überzeugend zum Guten zu führen: nämlich der Glaube, daß eine selbstsüchtige Liebe

in dem Augenblick, in dem sie sich zu selbstloser Hingabe wendet, eine Quelle neuer Inspiration und Stärke wird:

Michaelis. I have come to know that God does not deny love to any of his children, but gives it as a beautiful and simple gift to them all. — Upon each head be the use that is made of it.

Mit dieser Offenbarung kehrt auch seine Kraft zum Heilen wieder zurück:

Michaelis. I have shaken off my burden. Do you shake off yours. What is pain but a kind of selfishness? What is Disease but a kind of sin? Lay your suffering and your sickness from you as an out-worn garment. Rise up! It is Easter morning.[24])

Die Aussicht auf eine reife Entwicklung der amerikanischen Dramaturgie während dieser Jahre wurde durch den unerwarteten Tod zweier der vielversprechendsten Autoren schwer getroffen, William Vaughn Moody und Clyde Fitch. Der Umfang der von Fitch hinterlassenen Werke war zwar größer als der von Moody, dessen größeres Können aber entscheidend bei einer vergleichenden Beurteilung der beiden ins Gewicht fallen sollte. Moody starb leider gerade zu einer Zeit, als er in die beste Periode seines Schaffens gekommen war. Seine Art, mit seiner Dichterfeder das amerikanische Leben zu schildern, war die Antwort auf Walt Whitmans Forderung, die dieser 63 Jahre vorher ausgesprochen hatte:

„If some bold man would take the theatre in hand in this country, and resolutely set his face against the starring system, as a system, — some A m e r i c a n it must be, and not moulded in the opinions and long established ways of the English stage, — if he should take high ground, revolutionize the drama, and discard much that is not fitted to present tastes and to modern ideas . . . look above merely the gratification of the vulgar and of those who love glittering scenery — give us American plays too, matter fitted to American opinions and institutions — our belief is

[24]) Die angeführten Stellen bei Moody, Poems and Plays, 2. Bd., in der Reihenfolge: 2. Akt, S. 291; 3. Akt, S. 329, 332.

he would do the Republic service, and himself too, in the long run.[25])

Eine zusammenfassende Beurteilung des 1. Jahrzehnts des 20. Jahrhunderts ergibt zwei Folgerungen:

1. Eine vorherrschende Wegentwicklung von den Begriffen der Wahrheit und Gerechtigkeit in den politischen und sozialen Sphären findet ihren Ausgleich durch einen Zug zum Realismus in Literatur und Theater.

2. Der Widerwillen des Publikums gegen diesen neuen Realismus, der anstelle einer verblichenen Romantik treten sollte, ist ein Beweis für den Wunsch dieser Menschen, den Tatsächlichkeiten des Lebens aus dem Wege zu gehen.

Eine Beurteilung der Wichtigkeit dieses Jahrzehnts für das amerikanische Theaterwesen ist unvollständig, ohne zwei bedeutende Ereignisse zu erwähnen, die sich außerhalb des Theaters abspielten.

Das erste war der Beginn einer Bestrebung, dem Theater auch im Erziehungswesen einen Platz anzuweisen. Professor George Pierce Baker von der Harvard Universität richtete einen Kurs in „Playwriting" ein. In seinem „47 Workshop"[26]) arbeiteten später manche der besten Vertreter der amerikanischen Bühnenschriftstellerei.[27]) Durch den Erfolg dieses Versuches bestärkt, begannen die Universitäten des ganzen Landes besondere Theaterabteilungen einzurichten.[28])

Das zweite bedeutende Ereignis, das allerdings in der Theaterwelt nur geringes Aufsehen erregte, war die Vorführung eines 15-Minuten-Films im „White Front"-Theater in Chicago am 24. Februar 1906.

---

[25]) Walt Whitman über „Miserable State of the Stage" im Brooklyn Eagle vom 26. Dezember 1846.

[26]) Er führte diesen Versuchskursus im Jahre 1905 ein.

[27]) Zu dieser Gruppe gehörten u. a. Eugene O'Neill, Philip Barry, Lewis Beach, Edward Sheldon, Sidney Howard, Frederick Koch.

[28]) Professor Baker wurde im Jahre 1925 das Geschenk eines Theaters gemacht, ein schönes Gebäude in gotischem Stil an der Yale Universität. Er starb im Jahre 1935 nur sechs Monate nach seiner Abdankung als Universitätslehrer.

III. Der Krieg und seine Nachwirkungen

1. Die Lage vor dem Kriege.

Mit dem Anbruch des zweiten Jahrzehnts des 20. Jahrhunderts wurde es offensichtlich, daß die vom Maschinenzeitalter in Bewegung gesetzten Kräfte gewaltig an Einfluß gewannen. Wissenschaft und Erfolg schufen einen neuen Begriff im Geschäftsleben: Massenproduktion. Der Erfolg war jetzt von der Fähigkeit abhängig, die beste Methode für eine nutzbringende Produktion zu finden. Die gute Ausnutzung der Zeit entwickelte sich zu einem immer wichtigeren Faktor im Privat- und Geschäftsleben. Amerika wurde eine Nation des „Großgeschäfts" und einer damit verbundenen standardisierten Lebensführung. Seine Einwohner sahen sich einer Entwicklung gegenüber, in der sie einen grundlegenden sozialen Wandel durchmachen sollten.

Das Maschinenzeitalter hatte besonders die Tätigkeit des E i n z e l n e n betont und dabei den Blick von der Verpflichtung gegen das G a n z e abgewendet. Der Hauptinhalt des Lebens wurde es nun, nur dem e i g e n e n Vorteil zu leben und das e i g e n e Los zu verbessern. Ein Blick in die Runde genügte, um zu sehen, daß angestrengte Arbeit und Unternehmungslust einen „gerechten Lohn" brachten. Der „self-made man" wurde der Held jeder Stadt und jeden Dorfes. Die Ideale der politischen Demokratie des 19. Jahrhunderts waren weit von dieser Lage entfernt, die täglich neue Veränderungen im amerikanischen Leben und in der amerikanischen Szenerie hervorbrachte. Diese sorgsam behüteten Ideale hatten jetzt nur noch eine utopische Bedeutung, da sie aus einer sozialen Ordnung stammten, die nicht mehr bestand.

Die menschlichen Impulse waren dem Ruf des Maschinenzeitalters gefolgt, hatten eine neue Einschätzung des Werts der Zeit vorgenommen und standen nicht nur im Einklang mit der Massenproduktion, sondern waren ihr sogar um einen Schritt voraus. Zukunftspläne galten als „such stuff as dreams are made of", aber im modernen Hirn gab es keinen Zweifel, daß sie sich etwa verwirklichen würden. Fortschrittler in Regierungskreisen sahen eine moderne industrielle Demokratie als unmittelbare Konsequenz. Diese neue Form der Demokratie

müßte genau so durchorganisiert werden, wie die wirtschaftlichen Systeme, mit denen sie sich auseinanderzusetzen hatte. Ihr letztes Ziel würde die Kontrolle der Erzeugung und des Verbrauchs sein. Die tatsächliche Lage zeigte jedoch ein anderes Gesicht der Demokratie. Denn es schien so, daß nicht die Regierung das Geschäftsleben regelte, sondern daß Privatunternehmen Einfluß auf die Regierung nahmen. Dieser Lage sah sich Woodrow Wilson, als er im Jahre 1913 Präsident wurde, gegenüber: „Wir werden uns mit unserm wirtschaftlichen System auseinandersetzen, so wie es ist und wie es abgeändert werden kann, und nicht so wie es sein könnte, wenn wir ein unbeschriebenes Blatt Papier hätten"[1]). Er glaubte überzeugt an eine demokratische Form der Regierung und sah auch die Verpflichtung der Gesetzgebung, sich mit der unmittelbaren Lage zu befassen.[2])

Der Versuch der 92 Millionen Amerikaner, sich einer standardisierten Lebensführung anzupassen, stellte ein großes soziales Problem dar. In dieser Zeit war es nicht angebracht, eine eigene Note, sei es im Geistigen oder auch nur in äußeren Lebensformen, zu entwickeln. Die Mode bestimmte, was man tun durfte und was man zu unterlassen hatte. Sie verlangte, daß man ihr sklavisch folgte, um ein anerkannter Teil dieser oberflächlichen Gesellschaft zu werden. Das Problem des amerikanischen Yankee, jetzt nachdem er materiellen Wohlstand errungen hatte, war „keeping up with the Joneses".

Diese Frage behandelte Eugene Walter (1874—) in seinem 1913 aufgeführten Theaterstück „Fine Feathers". Rob Reynolds, ein erfolgreicher Bauunternehmer, nimmt ein Bestechungsgeld von 40,000 Dollar an, um den großen Aufwand seiner Frau bestreiten zu können. Er erhält das Geld, nachdem er die Verwendung eines minderwertigen Zements beim Bau einer Brücke genehmigt hat. Seine Frau sieht nur das Geld und läßt sich auch nicht durch seine Bedenken überzeugen. Reynolds verliert sein Geld wieder, und zwar durch denselben

[1]) Aus seiner Antrittsrede im Jahre 1913. Vgl. Adams, A History of the American People, II 315.

[2]) Wilson. Vgl. Adams, a.a.O., II 320. „Eine gerechte Regierung beruht auf der Zustimmung der Regierten; es kann keine Freiheit ohne eine Ordnung geben, die auf dem Gesetz und dem Gewissen und der Billigung der Oeffentlichkeit beruht."

Mann, der ihn bestochen hat. Um seine Frau zu schützen, wagt er es nicht, seine Schuld zuzugeben. Als der Damm bricht und viele hundert Menschenleben vernichtet werden, begeht er Selbstmord. Seine sittliche Widerstandskraft war eben zu schwach, um den Versuchungen des neuen Lebens, dessen korrupte Geschäftsmethoden von Walter in sehr lebhaften Farben geschildert werden, zu widerstehen.

Ein anderer Moralist, der eine Botschaft für die oberflächliche Gesellschaft der Vorkriegsjahre hatte, war Edwin Sheldon (1886—). In „Romance" schildert er das New York der sechziger Jahre, als Washington Square das Modezentrum der Stadt und der Platz der Academy of Music war. Sheldons Stück richtet sich jedoch an seine Zeitgenossen. Der Glaube des Autors an den Unterschied von Gut und Böse wird in der Liebesgeschichte einer italienischen Primadonna und eines jungen Predigers, den sie in der New Yorker Gesellschaft trifft, geschildert. Das Stück beginnt mit einem Prolog, in dem ein alter Bischof seinem Enkel von seinem einzigen großen Liebesabenteuer erzählt, um ihn von der Heirat mit einer Schauspielerin abzuhalten. Das Gefühl der Pflicht seiner Kirche gegenüber führt den Mann schließlich dazu, sich von seiner Geliebten zu trennen. Sie selbst gibt ihre Liebe auf und verzichtet auf den „Rosenpfad", den sie sich als Lebensweg ausgesucht hatte.

Wie sehr ein Kritiker von „Romance" beeindruckt wurde, kommt in folgendem Urteil zum Ausdruck: „Romance" ist, was Stoff und Form anbetrifft, wichtiger als die meisten Stücke, die wir sehen."[3])

Andere Kritiker sahen ähnlich wie Metcalfe das niedrige Niveau der Mehrzahl der Theaterstücke der Vorkriegszeit, so z. B. Clayton Hamilton, wenn er in „Themes in the Theatre" sagte: „Sie (d. h. die Theaterstücke) behandeln rein garnichts, oder um die Sache technischer zu bezeichnen, sie haben gar kein Thema."[4])

Eine Gruppe meist junger Künstler und Schriftsteller begann eine instinktive Ablehnung gegen die Ansprüche eines durchaus minderwertigen Theaterwesens zu fühlen. Wenn sie

[3]) „Days When New York Was Younger — Edwin Sheldon's „Romance"" in „Life" vom 27. Februar 1913.

[4]) Clayton Hamilton. Theory of the Theatre. Holt, New York. 1910.

über ihre eigenen Landesgrenzen hinaussahen, sahen sie Menschen mit ähnlichen Idealen dabei, sich mit diesem Problem auseinanderzusetzen. Sie entdeckten in Berlin die Freie Bühne, in Paris das Théatre Libre und Jacques Copeaus Le Vieux Colombier, in Dublin die Irish Players. Im Sommer 1915 schloß sich eine kleine Gruppe von Künstlern, Schriftstellern und Lehrern, die sich in Provincetown, New York, aufhielten, durch ihre Theaterinteressen zusammen.[5]) Ein verlassenes Fischerhaus wurde ihr „Wharf Theatre". Im Sommer 1916 führten sie „Bound East for Cardiff", ein Seedrama von Eugene O'Neill, auf. Dieses Ereignis bedeutete den Beginn eines neuen Einflusses auf das amerikanische Theaterleben. Broadway sollte nicht mehr seine Stellung als einziger Interpret des amerikanischen Theaters zurückgewinnen.

Bond Street-Bankiers hatten sich der New Yorker Bühne bemächtigt und bereicherten sich an der Aufführung billigen Kitsches und schlechter Vaudevilleszenen. Das Theater unterwarf sich den Geboten der Kommerzialisierung und der Standardisierung und spiegelte damit den Mangel des Theaterpublikums an seelischer Widerstandskraft wider.

2. Einfluß wirtschaftlicher Kräfte auf Regierung, Gesellschaft und Theater.

Präsident Wilson (1913—1920) sah „Dinge, für die unsere eigenen Urteile und Grundsätze keine Maßstäbe liefern"[6]), der Welt und Amerika gegenüberstehen. Bei Ausbruch des Weltkrieges hatten die Vereinigten Staaten den Gipfel jenes Idealismus erreicht, der sich schon seit den frühesten Kämpfen entwickelt hatte.[7]) Als am 6. April 1917 die Vereinigten Staaten in den Krieg gingen, kannten weder Wilson noch die Nation als Ganzes die historischen Gegebenheiten, durch die es vollkommen unmöglich war, „die Welt für die Demokratie sicher zu machen". Die Welt lebte noch unter dem System des Krieges, in dem jede wirtschaftliche, politische und geistige Krise einen Konflikt hervorruft.

[5]) John Reed, Mary Heaton Vorse, George Cram Cook, Susan Glaspell, Wilbur Daniel Steele, Hutchins Hapgood, E. J. Ballantine, David Carb, the Zorachs, Joseph O'Brien, Robert Edmund Jones und Neith Boyce.

[6]) Wilson in einem Brief an einen Freund. Vgl. Adams, II 319.

[7]) Adams, a.a.O., II 318.

Während der Jahre 1914—1918 spiegelte das Theater den sehnlichen Wunsch der Nation wider, sich den Tatsachen des Lebens zu entziehen. Theaterstücke, die irgendeinen literarischen Wert hatten, verschwanden ganz von der Bühne. Die großen „shows" wetteiferten im Geldverdienen mit Wall Street. Ein Abend bei einer dieser Vorstellungen wird in einem Theater-Wochenblatt wie folgt beschrieben: „The Century Girl" ist eine ungeheure Bühnenschau . . . Sie ist die größte ihrer Art, die New York je gesehen hat . . . Sie begann am Montag abend um 8:25 und war um 12:58 zuende. Die doppelten Anstrengungen der Herren Ziegfield und Dillingham waren ganz individuell voneinander verschieden, denn anstatt eine einzige Bühnenschau zu geben, häuften sie 2 oder 3 aufeinander . . . Die Drehbühne, eine Neuerung für Amerika, wird verwendet. Auf ihr sind hohe Treppenfluchten aufgebaut; mit dem Hintergrund einer städtischen Szenerie sieht das Ganze wie ein Kurs für ein Hindernisrennen aus. Mädchen in patriotischen Gewändern stehen hintereinander am Rande der Bühne. Hinter ihnen halten sich Gruppen von Matrosen und Soldaten, Knaben und Mädchen, auf. Wenn die Bühne anfängt sich zu drehen, machen die Mädchen am Rande der Bühne im Takte der Musik einen Seitenschritt, während die Personen hinter ihnen hin- und hermarschieren: zu zweien, zu vieren, oben auf den Treppen und herauf und herunter. Das Ganze bietet ein Schauspiel dar, das wirklich mitreißt und das Einzige an der ganzen Vorstellung ist, das es sich einmal zu sehen lohnt."[8])

Die moderne Erfindung gab der Bühne die Möglichkeit, sich solcher Extravaganzen zu bedienen. Licht- und Toneffekte und andere äußerliche Mittel nahmen die Bühne in einem so großen Maße in Anspruch, daß die eigentliche Bühnenschriftstellerei nur noch als sehr unwichtig erschien.

„Broadway Belles" wurde so von Jack Conway[9]) mit dem Ausdruck „goulash" belegt; er fügte hinzu: „Wenn die Autoren mehr als 30 Minuten gebraucht haben, um das Buch zu schreiben, dann haben sie gebummelt."

---

[8]) The Variety, 10. November 1916.

[9]) Vgl. The Variety vom 26. November 1920. Conway wird zusammen mit H. L. Mencken, Ring Lardner und George Ade als einer der Autoren genannt, die am meisten dazu beigetragen haben, den amerikanischen Wortschatz auf die Theatersprache auszudehnen.

Das Theater mußte auf ein Publikum Rücksicht nehmen, das aus ausgedienten Soldaten, arbeitenden Frauen und Zivilisten bestand, die alle auf der Ausschau nach oberflächlicher Zerstreuung waren. Die Broadwaybühnen befanden sich in der Hand von Syndikaten, deren einziges Interesse den berühmtesten Stars und den besten Zugstücken galt.[10]) Die New Yorker Theaterbüros wurden Arbeitsvermittlungsstellen. Das von den Trusts abhängige Theater, das während des Krieges die Vorherrschaft hatte und auch im nächsten Jahrzehnt noch weiterbestand[11]), drohte die Kunstmission des Theaters zu zerstören, da es seinen höchsten Zweck in wirtschaftlichen Zielen sah.

Gregory Zilboorg schreibt über die Nachkriegslage des Theaters folgendes: „Der Schauspieler selbst mag vielleicht nicht erkennen, daß alle seine Wünsche, Träume und Pläne von wirtschaftlichen Kräften gelenkt werden; ebensowenig wie sich der einfache Handarbeiter der Tatsache bewußt ist, daß der wirtschaftliche Faktor die Haupttriebfeder seiner geistigen, seelischen und gefühlsmäßigen Grundhaltung ist." Er spricht dann weiter von der wirtschaftlichen Struktur dieses Theaters: „. . . . Ich bin keinesfalls der fanatische Anhänger eines wirtschaftlichen Determinismus, und ich versuche auch nicht, Dante vom Gesichtspunkte der Handelsbeziehungen der Florentinischen Republik zu erklären, aber es ist wohl kaum nötig zu betonen, daß das Leben des Schauspielers von heute durch die wirtschaftliche Struktur des amerikanischen Theaters bestimmt wird. Ich betone diese Tatsache nur, um zu zeigen, daß sich der amerikanische Schauspieler in der abnormen Lage eines Handarbeiters befindet . . . alldies sind durch die Kommerzialisierung der dramatischen Kunst hervorgerufene ungesunde Verhältnisse." Die sich hieraus ergebende Liebedienerei vor dem Geld kommt in folgendem Beispiel zum Ausdruck. Der „Star" eines erfolgreichen Bühnenstücks sagt zu seinem Theater-

[10]) Vgl. Huntley Carter in seiner „Uebersicht der europäischen Theater von 1914—1924" (The New Spirit in the European Theatre), London 1925. Er berichtete, daß amerikanische Syndikate (Frohman, Shubert, Klaw, Erlanger, Keith, Prokter und Hammerstein) die Londoner Theater übernähmen und daß „acht amerikanische Stücke jetzt (1917) allabendlich gespielt würden, während zwei auf dem Weg hierher wären."

[11]) In der Saison 1919—20 kamen 4 New Yorker Theater unter die Kontrolle eines führenden Filmkonzerns. Vgl. Burns Mantle, Best Plays of 1919—20, New York 1920, S. 12.

kritiker: „Bitte sagen Sie nichts. Das Stück ist ein großer Erfolg, und wir alle sind glücklich. Zerstören Sie nicht unsere Illusion."[12])

Die drei Jahre, die dem Kriegsende folgten, brachten nur drei bedeutsame Leistungen auf dem Gebiet der Dramaturgie hervor: „Why Marry?", von Jesse Lynch Williams (1871—)[13]), „The Famous Mrs. Fair", von James Forbes (1871—), und Eugene O'Neills (1888—) „Beyond the Horizon".[14])

„Why Marry?" behandelt in weniger tragischer Form das Thema von William Vaughn Moodys „Faith Healer".[15]) Ein junger Wissenschaftler scheut sich vor der Heirat, weil er fühlt, daß sie ihn in seiner Arbeit hindern wird. Die Geldfrage wird d a s Problem. Der Verfasser macht eine interessante Bemerkung über die Verdienstmöglichkeiten seiner Tage. Onkel Everett vergleicht das Gehalt eines erfolgreichen Geschäftsmannes mit seinem Gehalt als Richter und den Verdiensten eines Geschäftsführers, eines Wissenschaftlers und eines Pastors.

Judge. It's all on a sliding scale, John. For keeping up the cost of living, you and old man Baker get — oh, so much. (Stretches arms out full length.) For saving the Constituton I get, well, I get a good deal myself. (Hands three feet apart.) For saving in wages and operating expenses, your superintendent gets — so much. (Hands two feet apart.) For saving human life, Ernest Hamilton gets — so much. (Hands six inches apart.) For saving immortal souls, Theodore gets — so much. (Holds up two fore-fingers an inch apart.) Now if anyone came along and saved the world —

Theodore. (Interrupts) They crucified Him.[16])

---

[12]) Zilboorg, The Silent Tragedy of the Actor. Drama Magazine, April 1922.

[13]) Dieses Stück erhielt den ersten Pulitzer Prize in der Spielzeit 1917—1918. Es handelt sich hierbei um einen von Joseph Pulitzer in seinem Testament vom 16. April 1904 gestifteten Preis für das Theaterstück jeder Spielzeit, daß „am besten den erzieherischen Wert und den Einfluß der Bühne darstellt".

[14]) Pulitzer Prize Award für 1920—21.

[15]) Vgl. S. 56 ff.

[16]) 2. Akt, zitiert aus dem Nachdruck bei Burns Mantle, Best Plays from 1909—1919, New York 1933, S. 305.

Der Autor entwickelt die These, daß eine Heirat das Leben eines Menschen eher fördern als hindern kann, wenn Mann und Frau wissen, daß die Aufgabe und Einrichtung der Ehe wichtiger sind als materielles Wohlergehen. Er beantwortet die Frage „Why Marry?" bejahend:

Judge. . . . bad as marriage is, until we reform it, it is the best we have to offer you . . .[17])

„The Famous Mrs. Fair" ist ein soziales Drama, das beschreibt, wie das Leben einer berühmten Frau, die sich sehr im Krieg für ihr Land eingesetzt hatte, durch ihre lange Abwesenheit entscheidend verändert wird. Sie kehrt nach Hause zurück, nur um zu finden, daß alle ihre Angehörigen ihr fremd geworden sind. Ihr Mann hat sich einer anderen Frau zugewandt, ihre Tochter ist ohne ihre mütterliche Hand aufgewachsen, und ihr Sohn verläßt den Kreis der Familie, um sich zu verheiraten. Der Ruhm, den sie sich erworben hat, und ihre geplante Vortragsreise durch das Land scheinen mit einem Male ganz unbedeutend, wenn man sie an ihrer selbstverschuldeten Einsamkeit mißt.

„Beyond the Horizon" von Eugene O'Neill stellt die erste Anregung zu einer Weiterentwicklung im amerikanischen Theaterleben seit William Vaughn Moody dar. Massenproduktion und oberflächliche Vorurteile hatten die ganze Poesie des Theaters verschwinden lassen. Der individuelle Ausdruck des schöpferischen Genies von Eugene O'Neill war ein scharfer Widerspruch gegen seine standardisierte Zeit. Es ist also nicht schwer zu begreifen, daß „Beyond the Horizon" für das Publikum ein neues Erlebnis war.

Der Held des Dramas, Robert Mayo, ist ein Träumer und glaubt, es sei das Recht jeden Menschen, alles „jenseits des Horizontes" zu sehen. O'Neill gebraucht einen bekannten einheimischen Hintergrund, eine Neuengland-Farm, um die Bande anzudeuten, die den Träumer an die Routine des täglichen Lebens fesseln. Der Dichter will zeigen, daß all das Unglück, das Robert befällt (sein Versagen als Farmer, die Untreue seiner Frau, der Tod seiner Tochter und seine eigene tödliche Krankheit) nicht seine große Sehnsucht zu zerstören braucht.

---

[17]) a.a.O., S. 320.

Robert. You mustn't feel sorry for me. Don't you see I'm happy at last- free- free! -Freed from farm- free to wander on and on- eternally! Look! Isn't it beautiful beyond the hills? I can hear the old voices calling me to come- (Exultantly.) And this time I'm going! It isn't the end. It's a free beginning- the start of my voyage! I've won to my trip- the right of release- beyond the horizon! Oh, you ought to be glad- glad for my sake! . . .[18])

O'Neill ist der Fürsprecher einer Befreiung vom Materialismus seiner Zeit. Es ist das Thema der persönlichen Freiheit des Einzelnen, das auch Ibsen und Strindberg behandeln. „Beyond the Horizon" ist doppelt wichtig in einer Periode der amerikanischen Geschichte, die mit dem großen Versprechen materieller Zufriedenheit begann, dann den Höhepunkt eines nationalen Idealismus brachte und schließlich in einem Zynismus endete, der die Haltung der ganzen Nation zur eigenen Lebensweise und zur Regierung ändern sollte.

3. Vereitelter Idealismus und Anti-Kriegspropaganda.

Der Weltkrieg bereitete der Pionierentwicklung des amerikanischen Volkes ein plötzliches Ende. Der Idealismus, der immer eine konstruktive Kraft im Leben der Nation gewesen war, machte einer großen Desillusionierung Platz. Die Ränke der „alten Diplomatie" Europas versetzten diesem Idealismus den Todesstoß, aber auch die eigene Hilflosigkeit gegenüber den Lebenstatsachen und die Unkenntnis europäischer Gegebenheiten. Forderungen, die jetzt im Namen der Pflicht und der sozialen Verantwortung gestellt wurden, wurden von einem zweifelnden Publikum mit zynischen Bemerkungen abgetan. Der amerikanische Bürger begann sich klar darüber zu werden, daß er tatsächlich nur für die Sache der Andern gekämpft hatte und keine der hohen Versprechungen seines Präsidenten in Erfüllung gegangen war.[19])

Das Theater gab diesem neuen Gefühl eine wichtige An-

---

[18]) „Beyond the Horizon", 3. Akt, 2. Szene. New York 1920.

[19]) z. B. Wilsons Wort "war to end war". — Vgl. bei Walter Millis, Road to War, 1914—1917. New York 1935, 12. Kap., 432 ff.

regung.[20]) Die Aufführung von „What Price Glory?"[21]) von Maxwell Anderson und Laurence Stallings im Jahre 1924 wurde begrüßt als „das größte Experiment, das unser Theater erlebt hat; es erzählt die Geschichte des Krieges wie es kein Drama vor ihm getan hat; es macht den fortschrittlichsten Gedanken unserer Tage über den Krieg klar und dramatisiert ihn."[22])

Es bedeutete das Ende der letzten konventionellen Verehrung der Sache gegenüber, für die viele sich gern hatten töten lassen. Der Gehalt des Stückes wird in folgenden Worten kurz umrissen: „'What Price Glory?' ist ein Drama des Krieges, so wie er ist, nicht wie er auf dem Theater seit tausenden von Jahren dargestellt worden ist . . . Die Soldaten sprechen und handeln wie die Soldaten in aller Welt. Die Sprache von Männern unter den Waffen ist allgemein und beständig mit Profanitäten gespickt . . . Die Verfasser von „What Price Glory" haben diese Angewohnheit zusammen mit der allgemeinen Atmosphäre, die sie für echt halten, darzustellen versucht. In einem Theater, in dem über den Krieg romantisch-wirkungsvoll gelogen worden ist, und in einer Stadt, in der ein Kriegsstück gewöhnlich eine „zuckrige Heuchelei" bedeutete, mag „What Price Glory" gewagt erscheinen . . ."[23]) Das Publikum begrüßte das Stück mit einem unerhörten Beifall.

Als Mitglieder des Redaktionspersonals der New York World hatten Mr. Anderson und Mr. Stallings jede Gelegenheit, ein gutes aktuelles Bild der Lage zu geben. Stallings diente als Hauptmann in der 2. Division der United States Marines und nahm an den Kämpfen um Chateau-Thierry teil. Seine Verwundung in der Schlacht führte schließlich dazu, daß ihm ein Bein amputiert werden mußte.[24])

Die Szenen des Stücks sind genaue Wiedergaben der Keller von Bourèsches und der kleinen, übelriechenden Dörfer nicht

---

[20]) Ueber die gesamte amerikanische Kriegsliteratur vgl. Friedrich Schönemann, Die Bedeutung des Weltkriegs für Amerika, Zeitschrift für Neusprachlichen Unterricht, Bd. 35, 1936, Heft 2.

[21]) Anderson und Stallings, Three American Plays, New York 1925.

[22]) David Carb, „Vogue" vom 15. Mai 1924, S. 215.

[23]) Programmnotiz des Regisseurs Arthur Hopkins. Nach 435 Vorstellungen Verfilmung unter Zuhilfenahme des Szenarios von Laurence Stallings.

[24]) Stallings vertrat die amerikanische Presse im italienisch-abessinischen Krieg an der abessinischen Front.

weit von La Ferté-sous-Jouarre. Die Helden sind rauhe Soldaten, wie z. B. Captain Flagg oder Top Sergeant Quirk, der „in jeder Stadt von den Hallen Montezumas bis zu den Gestaden von Tripolis gedient hat". Die Handlung zeigt uns, wie sie sich für den Kampf vorbereiten, in die Schlacht ziehen und schließlich entweder zu ihren harten Ruhestätten zurückkehren oder im Trunk und bei Frauen ein Vergessen suchen. Das Bild wird vervollständigt durch die Eifersucht der beiden Hauptcharaktere, durch Details soldatischen Lebens oder durch den harten Drill, den die ganz jungen Soldaten über sich ergehen lassen müssen.

Einen bleibenden Eindruck macht eine Szene, in der die Rückkehr von einem Angriff geschildert wird. Sie spielt in dem „tiefen Weinkeller eines stattlichen Farmhauses" am Ausgang eines umkämpften französischen Dorfes.

(Eine Bewegung oben an der Treppe. Captain Flagg kommt herein und stützt Aldrich, indem er dessen unverwundeten Arm um seine eigene Schulter legt und ihn vorsichtig die Stufen herunterführt. Aldrich stöhnt nicht. Schließlich wird es 15 Minuten oder so nicht wehtun. Aber er ist durch den Blutverlust geschwächt und von einer unbeschreiblich schwarzen Kruste aus Blut und Schmutz überzogen. Als Flagg eintritt, springt Gowdy auf und breitet eine Decke auf dem Bett aus.)

Flagg. Right here, Aldrich. Gimme a stick of that dope, Holsen.

Mate. They are quarter grains, Captain.

Flagg. Take these two now. (Er nimmt aus einem winzigen Fläschchen 2 Tabletten und gibt sie dem verwundeten Offizier.) I'm putting these in your blouse. Get somebody to give you one every three hours until you are carried out.

Aldrich. What àre they?

Flagg. Morphine-quarter grains —

Aldrich. (nicht dramatisch, sondern gleichgültig.) What if I take them all when your back is turned?

Flagg. . . . Go ahead. It's your affair.

(Nachdem sich Flagg auf seine Bettstelle gesetzt hat, hört man einen merkwürdigen Seufzer von der Treppe her.

Leutnant Moore stürzt herein und geht sofort zu Aldrich. Er betrachtet dessen Arm, nicht aber sein Gesicht).

Moore. Oh, God, Dave, but they got you. God, but they got you a beauty, the dirty swine. God d a m n them for keeping us up in this hellish town. Why can't they send in some of the million men they've got back there and give us a chance? Men in my platoon are so hysterical every time I get a message from Flagg, they want to know if they're being relieved. What can I tell them? They look at me like whipped dogs — as if I had just beaten them — and I've had enough of them this time. I've got to get them out, I tell you. They've had enough. Every night the same way. And since six o'clock there's been a wounded sniper in the tree by that orchard angle crying „Kamerad! Kamerad!" just like a big crippled whippoorwill. What price glory now? Why in God's name can't we all go home? Who gives a damn for this lousy, stinking little town but the poor French bastards who live here? God damn it! You talk about courage, and all night long you hear a man who's bleeding to death on a tree calling you „Kamerad" and asking you to save him. God damn every son of a bitch in the world who isn't here! I won't stand for it! I won't stand for it![25])

Episoden, die die Nutzlosigkeit des Krieges an sich und des „Krieges, um den Krieg zu beenden" im besonderen mit solchem Realismus schilderten, bereiteten jeder noch übriggebliebenen falschen Ehrfurcht vor dieser Völkerplage ein Ende. „What Price Glory?", das das Ende der Verherrlichung des Krieges in der amerikanischen Literatur bedeutete,[26]) wird von Alexander Woolcott sehr hoch eingeschätzt: „Der Krieg, in seiner Ungeheuerlichkeit, seinem Wahnsinn und seinem zerschmetternden Beweis für die menschliche Ohnmacht, wird hier nicht mehr erwähnt als in dem Gemälde eines großen

[25]) „What Price Glory?". Anderson und Stallings, Three American Plays. 2. Akt, S. 59 ff.

[26]) „The First World War", eine Sammlung von Photographien des Weltkriegs, wird von Stallings herausgegeben, ebenso wie ein illustriertes Buch mit demselben Titel. Der Film wurde im Jahre 1936 freigegeben und wird im ganzen Lande in Verbindung mit einem Friedensappell der American Legion gezeigt.

Künstlers von Belleau Wood. Und doch wird hier, in der ungeheuren Ironie der Komödie und dem sardonischen Gelächter, das jede Szene erfüllt, mehr über den Krieg gesagt als in allen Leitartikeln über diesen Gegenstand, die, wenn man sie aneinander reihen würde, doch zu nichts führen würden."[27])

Zwei Jahre nach der Aufführung von „What Price Glory?" drückte Robert Sherwood die zynische Haltung der Nation gegen den Krieg in der oberflächlichen Posse „Road to Rome" aus. Liebe, Ehrgeiz und Hofintriguen faszinierender Helden legen den Grund zu den militärischen Operationen. Das Rom vor seinem Untergang bildet den Hintergrund, während ein witziger ultramoderner Dialog die zeitgenössische Note hinzufügt. „The Road to Rome" stellt den Krieg als eine Farce hin, so wie ihn die öffentliche Meinung der unmittelbaren Nachkriegsjahre sah. Es wurde 429 Tage lang am Broadway gespielt.

Als im März 1929 eine englische Schauspielertruppe in Amerika ankam, um in New York und im ganzen Land „Journey's End" zu spielen, hatte das amerikanische Publikum eine neue Gelegenheit, seine Abscheu vor dem Kriege zu beweisen. Bevor die Eröffnungswoche vorüber war, war das Haus auf mehr als drei Monate ausverkauft und während seiner 485 Aufführungstage stets vollbesetzt.[28])

Es ist das erste Bühnenstück Robert C. Sheriffs, eines Londoner Versicherungsinspektors und Offiziers während des Krieges, der seine Abenteuer und Eindrücke im Kampf wiedergibt. Die Handlung spielt sich in einem englischen Unterstand vor St. Quentin ab; sie dauert von Montag, den 18. März 1918 bis zur Dämmerung des 21. März. Die Kompanie fühlt etwas in der Luft liegen. Der Führer, Hauptmann Stanhope, zeigt sich als tapferer aufopferungsbereiter Soldat, als er dem Leutnant Hibbert, der Krankheit vorschützt, den Begriff der soldatischen Pflicht klar macht. Ihre Unterhaltung zeigt die eine menschliche Kraft auf, die imstande ist, das System des Krieges, zu überwinden: die in jedem Menschen schlummernde Abscheu, seinen Nächsten zu töten:

---

[27]) Vgl. The New York Evening Sun vom 6. September 1924.

[28]) Zwei fahrende Schauspielertruppen führten „Journey's End" in der Mehrzahl der großen Städte der Vereinigten Staaten auf. Eine Filmversion wurde im darauffolgenden Jahre hergestellt. Noch heute ist das Stück auf den Programmen von kleinen Theatern und Schultheatern beliebt.

Stanhope. Stay here, old man — see it through —

Hibbert. Stanhope! I've tried like hell — I swear I have. Ever since I came out here I've hated and loathed it. Every sound up there makes me all — cold and sick. I'm different to — to the others — you don't understand? It's got worse and worse, and now I can't bear it any longer . . .

Stanhope. I know what you feel, Hibbert. I've known all along . . . because I feel the same — exactly the same! Every little noise up there makes me feel — just as you feel. Why didn't you tell me instead of talking about neuralgia? We all feel like you do sometimes, if you only knew. I hate and loathe it all. Sometimes I feel I could just lie down on this bed and pretend I was paralysed or something — and couldn't move — and just lie there till I died — or was dragged away.[29])

Die Nachricht, daß der Feind eine Verschiebung seiner vordersten Linien vornehmen will, veranlaßt die Kompanie, alle Verteidigungsmaßnahmen zu treffen. Der Angriff wird für Donnerstag Morgen erwartet. Auf Befehl der Brigade muß Leutnant Raleigh zusammen mit dem erfahrenen und mutigen Leutnant Osborne eine Erkundigungspatrouille mit zehn Mann übernehmen. Sieben, einschließlich Osborne, werden bei dem Versuch, Gefangene zu machen, getötet. Der Schmerz von Raleigh und Stanhope über den Tod des von ihnen bewunderten Leutnants wird in einer Szene geschildert, in der auch die Spannung, in der die Soldaten in den ersten Gräben leben, festgehalten ist. Stanhope fürchtet, daß Raleigh an seine Schwester schreiben wird, daß der Mann, den sie liebt (Stanhope), in der Furchtbarkeit des Grabenerlebnisses zu einem fluchenden und nervenzerrütteten Menschen geworden ist. Raleigh weiß nicht, daß Stanhopes Strenge nur Furcht verbergen soll.

Der Tag dämmert unter der Beschießung durch die Feinde. Der tödlich verwundete Raleigh wird in den Unterstand getragen und stirbt, kurz bevor Stanhope den anderen Soldaten in die Schlacht folgt. In der letzten Szene wird der Titel des Stückes durch szenische Mittel versinnbildlicht.

---

[29]) „Journey's End". 2. Akt, New York 1929. (Zitiert aus einem Nachdruck bei Burns Mantle, Best Plays of 1928—29, S. 73 ff.)

„. . . Die Beschießung hat sich zur höchsten Wut gesteigert. Die einsame Kerze brennt mit steter Flamme; Raleigh liegt im Schatten. Das Geheul einer Granate steigert sich zu einem Gekreisch; sie zerplatzt auf dem Dach des Unterstandes. Die Erschütterung läßt die Kerze plötzlich verlöschen; die Holzstützen der Tür brechen langsam zusammen, Sandsäcke fallen herunter und versperren den Ausgang. Dunkel herrscht im Unterstand. Hier und dort glüht die rote Dämmerung durch die zackigen Löcher der zerschossenen Tür. Sehr schwach hört man das dumpfe Geknatter von Maschinengewehren und das fiebrige Schießen von Gewehren."[30])

Hugh Walpole, der englische Romanschriftsteller, gibt seinem Glauben Ausdruck, daß Sheriff „dem Krieg den härtesten Schlag in seinen geschwollenen Leib versetzt hat; und all das ohne ein Wort direkter Propaganda oder Grolls gegen irgendjemand und irgendetwas."[31])

„Journey's End" fügt zu dem Realismus der wetterharten Gestalten aus „What Price Glory?" den Idealismus der jungen Männer hinzu, die gezwungen in den Kampf zogen und deren sittliche und körperliche Widerstandskraft durch das Sichaufopfern litt. Die Erklärung für die gute Aufnahme, die das Stück beim amerikanischen Publikum fand, lag in dem Verlangen begründet, die Jugend nicht auf dem Altar des Krieges opfern zu müssen.

Ivor Brown, ein englischer Kritiker, vergleicht den Tod der Helden von „Journey's End" mit Hamlets und Antonys Sterben: „. . . For H a m l e t came four stretcher-bearers of rank ‚with soldier's music and the rites of war'; for A n t o n y, joint burial with his queen unparagoned and all Roman valor to attend the funeral. For O s b o r n e and R a l e i g h there is only the swallowing and consuming earth over which the slaughterous scramble goes pauseless on, bound year upon year to annihilation's crazy discipline: their funeral offerings are just

[30]) Burns Mantle, a.a.O., 3. Akt, S. 87.

[31]) Hugh Walpole in der Morning Post. Abgedruckt in Literary Digest vom 30. März 1929. S. 23.

more broken bodies of boys, more dust to more dust, waste without end."[32])

Der Glaube, daß eine aufgeklärte öffentliche Meinung eine menschlichere Behandlung internationaler Probleme nach sich ziehen würde, kommt in John Haynes Holmes' „If This Be Treason" (1935) zum Ausdruck. Die Einleitung der gedruckten Fassung stellt die Absicht des Verfassers heraus: „Wenn die Völker zweier in eine Kriegskatastrophe verwickelter Länder nur dieselbe Gelegenheit von ihren Regierungen erhielten, den Interessen des Friedens anstatt unweigerlich den Interessen des Krieges zu dienen, dann wäre Frieden und nicht Krieg das Ergebnis."[33]) Er ist der Meinung, daß die Ursachen eines Krieges außerhalb der Lebenssphäre des einfachen Mannes liegen: daß er nur gezwungen kämpft und den einfachen Menschen einer fremden Nation genau so wenig bekriegen will wie dieser ihn. Die Handlung des Stücks beruht auf einer in Wirklichkeit nicht existierenden Lage: ein neugewählter Präsident bringt den einfachen Mann auf der Straße in den Vereinigten Staaten und in Japan durch seine eigene Aufrichtigkeit und den Glauben an seine Friedenspolitik dazu, die Schlichtung eines schon begonnenen Krieges zu verlangen.

Die Eröffnungsszene von „If This Be Treason" spielt im Weißen Hause am Tage der Einführung des Präsidenten John Gordon. Krieg mit Japan erscheint unvermeidlich. Obwohl Kabinett und Kongreß den Krieg wollen, trifft der neue Präsident sofort Gegenmaßnahmen. Sein Kriegsminister dankt ab, und der Auswärtige Ausschuß des Senats schlägt unmittelbare Kriegsvorbereitungen vor. Als Präsident Gordon erfährt, daß der Kongreß das gesetzliche Recht hat, unabhängig von ihm Krieg zu erklären, erinnert er ihn daran, daß er (der Präsident) als Oberster Befehlshaber des Heers und der Marine das alleinige Recht der Kriegführung habe.

Während noch der Empfang anläßlich der Einführung stattfindet, unternimmt Japan einen Handstreich in der Manila Bay, und besetzt die Hauptstadt der Philippinen, wobei 1000 Amerikaner ums Leben kommen. Der neue Präsident hat die feste

---

[32]) Ivor Brown in der Saturday Review, London. Abgedruckt in Literary Digest vom 30. März 1929, S. 23.

[33]) „If This Be Treason". John Haynes Holmes und Reginald Lawrence. Macmillan, New York 1935.

Absicht, den Krieg auf jeden Fall zu vermeiden. Er schickt alle Kriegsschiffe zu ihren Standorten, protestiert gegen den japanischen Schritt und gibt seiner Absicht Ausdruck, daß er den Kaiser besuchen will. Er fährt nach Tokio ab in der festen Überzeugung, daß die geringste Schuld an dem kriegerischen Zusammenstoß bei den einfachen Bürgern der beiden Länder liegt. Schon bevor er abreist, beginnt der Kongreß eine Untersuchung gegen ihn anzustrengen. Nur sein Staatssekretär und ein kleines treues Gefolge stehen zu ihm.

Der japanische Premierminister tritt ihm sehr unfreundlich entgegen. Ein unerwartetes Ereignis flößt aber dem amerikanischen Präsidenten neuen Mut ein: der Jubel der Menge auf den Straßen von Tokio, als er dort ankommt. Dann kommt die Nachricht aus Amerika, daß dort die öffentliche Meinung sich auch zu seinen Gunsten gewendet habe. Er will lieber tausend Menschenleben verlieren als hunderttausende aufopfern; in dieser Überzeugung beginnt er seine Verhandlungen. Er hält die militaristische Verwaltung Amerikas für schuldiger als Japan und betont auch, daß er die „Geldkönige", die die internationale Wirtschaft zerstören, verurteilt. Die Regierungskreise in Amerika und Japan respektieren seine ehrliche Überzeugung nicht, weil er sie für den ganzen Konflikt verantwortlich macht und nicht den einfachen Mann „auf der Straße". Nur der britische Gesandte scheint für seine Pläne ein Verständnis zu haben. Die öffentliche Meinung der sich bekriegenden Nationen begrüßt jedoch John Gordon als einen Messias des Friedens und zwingt die Regierungen dazu, sich zu Unterhandlungen zu bequemen.

Brooks Atkinson, der das Stück in der New York Times besprach, berichtete über „die Begeisterung des Publikums für Friedensvorschläge irgendeiner Art" und das Interesse, das der aufreizende Inhalt des Dramas fand.[34])

Daß die öffentliche Meinung die friedliche Verhandlung einer kriegerischen Auseinandersetzung vorzieht, geht aus den letzten Schritten der Vereinigten Staaten hervor, durch die alle die außenpolitischen Kontakte liquidiert wurden, die irgendwie zu internationalen Schwierigkeiten führen könnten.[35]) Das Pro-

[34]) Vgl. New York Times vom 29. September 1935.

[35]) Whitney H. Shepardson und William O. Scroggs, The United States in World Affairs (1934—35), New York 1935, S. 220.

gramm der Abwendung von den Philippinen und die Abneigung, die Wucht des Zusammenstoßes zwischen Japan und den westlichen Mächten zu tragen, geben der Handlung von „If This Be Treason" ein aktuelles Gepräge.

Das Stück wurde zu einer Zeit aufgeführt, als das Publikum sich intensiv mit den Kräften beschäftigte, die zu einem Krieg führen können. Die finanzielle Krise von 1929, die Jahre der Depression, und die Versuche, der Lage durch Notmaßnahmen zu begegnen (deren Legalität z. T. auch noch bestritten wird), haben Amerika zu der Erkenntnis gebracht, daß wirtschaftliche und demokratische Kräfte tatsächlich innerhalb der Nation gegeneinander kämpfen. Diese Faktoren und das wachsende Mißtrauen unter den einzelnen Völkern veranlassen das amerikanische Publikum, den Wunsch auszusprechen, daß man sich in Zukunft mehr als zuvor mit den Problemen der Innen- und Außenpolitik befasse und nicht nur sein Ziel darin sehe, „Augenblickslösungen" zu treffen. Mr. Holmes' Theaterstück „If This Be Treason" regte das Publikum zu dem Verlangen an, daß noch mehr als bisher getan werden müsse, um den Krieg zu verhindern. Die Handlung setzt den „right state of mind"[36]) innerhalb der beiden Nationen voraus, der den beiden Völkern ein ähnliches Vertrauen zueinander geben soll, wie es die Bürger ein und desselben Landes zueinander haben. Diese Hypothese stellt den Traum Amerikas von einer neuen Ordnung anstelle des jetzigen Systems des Krieges dar.

Die Spielzeit des letzten Jahres brachte die Dramatisierung des erfolgreichen Romans von Humphrey Cobb „Paths of Glory".[37]) Das erinnert an die ersten Weltkriegsstücke, „What Price Glory?" und „Journey's End", indem ein realistisches Bild des Krieges gezeigt, dabei aber keine Lösung des ganzen Problems zu geben versucht wird.

„Paths of Glory" hat ein tatsächliches Ereignis aus der Zeit des Weltkrieges zur Vorlage: es handelt sich um Berichte der französischen Armee, die auf Verlangen der Angehörigen einiger standrechtlich Erschossener veröffentlicht wurden, um den Vorwurf der Feigheit gegen diese Soldaten dadurch zu

[36]) Woodrow Wilson im Senat am 22. Januar 1917. (Teilabdruck bei Adams, a.a.O., Bd. II.)

[37]) „Paths of Glory", Humphrey Cobb. Viking Press, New York. 1935. Bühnenbearbeitung von Sidney Howard. Samuel French. New York. 1935.

widerlegen. Mr. Howard betrachtet seine dramatische Fassung von „Paths of Glory" als „einen Beweis für das erbarmungslose Arbeiten der Logik des Krieges . . . und nicht ein Stück über die Franzosen oder ihre Armee. Die Tatsache, daß der Roman auf dem Bericht eines französischen Kriegsgerichtsurteils beruht, hat nichts zu sagen. Roman und Bühnenstück handeln von allen Armeen. Es liegt auch nichts Besonderes oder Übertriebenes in der Tragödie dreier unschuldiger Männer, die zum Wohl ihrer Armee erschossen werden. Es war ein alltägliches Ereignis, Regimenter zur Strafe in die Gräben zurückzuschicken, wodurch vielleicht tausend Mann getötet werden konnten."[38])

Das Stück entwickelt sich zu einer Anklage gegen den Schrecken des Krieges innerhalb der eigenen Armee, der fast wichtiger erscheint als das eigentliche Zusammentreffen mit dem Feinde. Das Gebrüll der Schlacht, das heulende Platzen der Granaten, die übermenschliche Anstrengung der Soldaten, der Heldenmut des Angriffs und das furchtbare Erlebnis eines Rückzugs werden von Howard in einem geringeren Lichte gesehen als der Zwang, die Disziplin in den eigenen Reihen aufrechtzuerhalten. Das 181. Regiment der französischen Armee unter General Assolant hat für sein tapferes Verhalten einige Ruhetage versprochen bekommen. Aber wieder wird es in den gefährlichsten Sektor eines Angriffs auf Pimple Hill, eine fast uneinnehmbare Stellung, abkommandiert. General Assolant hat, obwohl er anmaßend und eingebildet ist, eine lange erfolgreiche Soldatenlaufbahn hinter sich. Er will den unmöglichen Angriff versuchen, um sich eine militärische Auszeichnung zu erringen.

De Guerville. . . . This is to be an offensive to end the war.
Assolant. Are they still such fools they believe in that? Do you think we can afford another of those? End the war! End my division, you mean!
De Guerville. I'm carrying out my orders in ordering you . . .
Assolant. And am I required to obey such insanity without protest! . . . with troops in the shape mine are in . . .
. . . . .

[38]) „Paths of Glory", Einführung zur Bühnenbearbeitung von Sidney Howard, S. IX, XVI.

De Guerville. I'm authorized to promise an Army Corps to the man who walks in and comes out on the other side . . .

Assolant. . . . Would that mean that I might . . . that I might hope to. . . . That . . . (He points involuntarily with the index finger of his left hand, while his right hand covers his own unadorned right lung.)

De Guerville (with amused distaste). It might . . . I believe I can assure you that it would.

Assolant. I've never failed to take any position I promised to take.

De Guerville. I've never made any promise I didn't keep.

Assolant. I'll take the Pimple. You'll have it for lunch day after tomorrow.[39])

Das 181. Regiment entdeckt auf dem Marsch, daß der Weg in die Gräben zurückführt und nicht zu dem versprochenen Ruheplatz.

(The sound of marching and the soldiers speak through the darkness.)

A Soldier. Now you can see 'em.
Another. Star shells over the lines.
Another. I know where I am.
Another. The same road.
Another. The same open fields.
Another. And the road curving through 'em.
Another. There should be a wood soon.
Another. You can feel your wood closing in on you now.
Another. (loud) We're going back!
Another. And no rest, my God!
Two Soldiers. Marching . . .
Four Soldiers. Slow march . . .
Two Soldiers. Funeral march . . .
One Soldier. The naked road . . .
Another. And the shallow ditch . . .
Another. Too shallow for shelter . . .
A Command. (loud) Shell hole ahead!

[39]) a.a.O., 3. Szene, S. 29 ff.

Voices. Shell hole!
Shell hole ahead!
Shell hole in the road!
A Command. Company, HALT![40])

Frische Truppen sind zum Vormarsch zurückgehalten worden, falls das blutige Opfer des 181. Regiments ihn möglich macht. Der Angriff wird programmäßig vorgetragen, aber das Abwehrfeuer ist so ungeheuer stark, daß die Soldaten nicht weiter als bis zu ihren eigenen Drahtverhauen kommen. Mehr als die Hälfte wird zusammengeschossen und der Rest stürzt in großer Unordnung in die Gräben zurück. Assolant ist so wütend und verbittert, daß aus jeder Kompanie ein Mann standrechtlich erschossen werden soll: „ein Mann, der als Beispiel erschossen worden ist, kann ebensoviel zum endgültigen Siege beitragen" wie die, die den Angriff nachher vortragen müssen. Zuerst wollte Assolant 40 Mann erschießen lassen, schließlich aber „begnügt" er sich mit 4 Mann. Durch den Tod eines Hauptmanns wird die Zahl auf drei herabgesetzt. Alle drei sind vorbildliche Soldaten; zwei von ihnen tragen Auszeichnungen für Tapferkeit vor dem Feinde. Das Verhör vor dem Kriegsgericht ist nur eine Formsache: das Urteil steht von vornherein fest. Drei Männer müssen sterben, weil etwas Unmögliches von ihnen und ihren Kameraden verlangt worden war. Sie müssen sterben als Beispiel für die Disziplin, die vor dem Feinde zu herrschen hat. Einer von ihnen, Ferol, hat keine Familie. Die beiden andern, Didier und Langlois, wollen ein letztes Wort an ihre Familien schreiben.

Didier. (writing.) . . . these odds and ends that you've given me. . . After all, the world's full of fatherless children. . . Widows, too. . . . When this war's over get a lawyer. . . . Investigate all this and clear my name. . . . Ask the Colonel or Captain Etienne. . . . It's for the children. . . . I'm not ashamed. I love you. . . .

Langlois. (writing.) . . . as an example, for the good of the army. . . . There's no man who hasn't been afraid. . . . Last night I boasted I wasn't afraid to die. I've learnt now that an appointment with death can be terrible. . . . Here

[40]) a.a.O., 4. Szene, S. 46 ff.

we were building up a life together. Now a war and an army are crushing out that life . . . as an example. . . . And this child we wanted? I shall never know. That's the brutality of death, the sudden cutting off of communication. . . I cling to you, though. . . You're my strength, my manhood. . . . I can't bring myself to end this letter . . . because when I stop writing. . . .

Langlois sagt, als seine Hände gefesselt werden:

Would you mind taking off my tunic? . . . I'm afraid of the buttons turning the bullets, you know. Turning 'em into dumdums. I'm afraid to be hurt. (Er hat seinen Waffenrock in einer Art Panik abgestreift. Jonnart nimmt ihn entgegen und als er ihn in der Hand hält, sieht er plötzlich die Auszeichnungen: das Kriegskreuz mit der Palme und die Kriegsmedaille. Als er sie nun so hält und anschaut, fällt seine ganze Welt um ihn zusammen. Er schaut mit einer stummen qualvollen Frage auf . . .) I return those decorations for bravery. I don't feel brave now . . .

(Die Bühne ist jetzt ganz leer mit Ausnahme einer einzigen Wache. Trommeln wirbeln gedämpft. Dann eine unregelmäßige Gewehrsalve).[41])

Beinahe gleichzeitig mit der New Yorker Aufführung wurde „Paths of Glory" für Amateurvorstellungen freigegeben, da der Bearbeiter anregte: „das von Amateuren getragene Theater dieses Landes soll eine Gelegenheit haben, seinen Ausdruck in einer Zeit zu finden, in der Kriegsleidenschaften die ganze Welt beherrschen."[42]) Mr. Howard gibt seiner Absicht, die öffentliche Meinung gegen das System des Krieges zu beeinflussen, offenen Ausdruck. Sein Vorwort richtet sich „an die College-Theater und an deren Amateurdarsteller in wehrfähigem Alter." Er schreibt weiter: „Wir wollen uns nicht über den Weg zu einem Weltfrieden täuschen. Er ist steinig und mag wohl noch tausend Jahre lang sein. Alles, was wir tun können, ist Tafeln des Protestes aufzurichten. Dieses Stück sollte eine solche Tafel sein."

---

[41]) Die beiden angeführten Stellen: 17. Szene, S. 164, 172.

[42]) Ankündigung der Samuel French Publishing Co. bei Freigabe des Stücks.

Die erste der Amateuraufführungen, die am Waffenstillstandstage 1935 an der Northwestern University veranstaltet wurde, wird von dem Regisseur, Professor Garrett H. Leverton, als „wahrscheinlich eine der besten und erfolgreichsten Aufführungen, die wir je gemacht haben", bezeichnet. „Wir sind Mr. Howards Idee, wie er sie in seinem Vorwort andeutete, gefolgt und haben das ganze Stück auf den Stufen eines riesigen Kriegerdenkmals gespielt.[43]) Der Erfolg war stetig und gewaltig. Wir waren für die ganze Reihe der Aufführungen ausverkauft und haben seitdem einige Aufforderungen gehabt, das Stück zu wiederholen. Erst heute mußten wir eine Gelegenheit, das Spiel zu einer Serie nach Chicago zu bringen, ablehnen."[44])

Die ernste Absicht dieser Studentengruppe, eine wirksame Vorstellung von „Paths of Glory" zu geben, geht aus der Tatsache hervor, daß sie das Ergebnis eigener Nachforschungen in die Handlung des Stückes einschoben. „Während der Durchsicht des Romans von Cobb stießen die Schauspieler auf einen Ausschnitt aus der „Times" (in einer bibliographischen Anmerkung), dessen Überschrift lautete: „Die Franzosen rehabilitieren 5 im Jahre 1915 wegen Meuterei Erschossene: das Gericht spricht jeder Witwe 7 Cents zu." Dieser Ausschnitt wurde photographiert und dann als Lichtbild verwendet. Am Ende des Stückes, als eine Salve den Tod der drei Helden ankündigte, wurde es auf das Denkmal projiziert und dort für einige Minuten festgehalten, von einem langen gedämpften Trommelwirbel begleitet."[45])

„Idiot's Delight" von Robert Sherwood, der allerletzte Kommentar der Bühne zum Problem des Krieges, kam am 25. März 1936 nach New York und erhielt sofort den Pulitzer-Preis. Eine ähnliche Behandlung des Krieges hatte Sherwood

---

[43]) Das Denkmal bestand aus einem sechseckigen Schaft, der die Inschrift trug „Den Toten des Krieges". Das Kriegerdenkmal in München gab der Szenerie der Berufsaufführung in New York seine Anregung. Es stellte eine tiefe Grube mit Stufen dar, die von der Rückwand und der Seite auf die Bühne herunterführten, so ähnlich wie die Sitzreihen einer römischen Arena.

[44]) In einem Brief an die Samuel French Publishing Company.

[45]) Bericht von Lee Mitchell, dem Bühnenbildner des Theaters der Northwestern University, Theatre Arts Monthly, Januar 1936, S. 76.

schon in „Road to Rome" sehen lassen.[46]) Der sofortige Erfolg des Stückes beweist, daß das amerikanische Publikum noch immer eine zynische Haltung gegen den Krieg einnimmt; es glaubt nicht an die heldische Seite des Krieges und schätzt nicht einmal seine „Kameradschaftlichkeit" und all das, was dieser Begriff einschließt.

Eine Episode, von der der Verfasser glaubt, daß sie sich in den jetzigen unruhigen Zeiten durchaus abspielen könnte, ereignet sich in einem Winterkurort in Italien nahe der Schweizer Grenze, von wo aus man die vier Länder, die sich am Rande eines Krieges miteinander befinden, mit dem bloßen Auge sehen kann. Da die Eisenbahnzüge wegen des drohenden Ausbruchs des Krieges nicht fahren dürfen, wird das Hotel ein bequemer Treffpunkt für die aufgehaltenen Passagiere. Ein deutscher Wissenschaftler, ein Engländer und seine Braut, ein junger Kommunist, ein amerikanischer Impresario mit einer Revuetruppe von 6 Blondinen, ein französischer Munitionsmagnat und seine russische Geliebte, all diese Menschen treffen sich hier. 24 angstvolle Stunden vergehen, in denen die aufgehaltenen Gäste ihre schwierige Lage in der Bar besprechen, deren Fenster auf einen Militärflugplatz und die schneebedeckten Firne der vier kämpfenden Länder hinausgehen.

Das Interesse des Dialogs, der wichtiger als die eigentliche Handlung ist, liegt bei Irene, der russischen Geliebten des französischen Munitionsfabrikanten. Sie ist von ihrem Vater, der während vieler Jahre der Gast der Romanovs in ihrer sibirischen Verbannung war, dazu erzogen worden, nie die Wahrheit zu sagen, außer zu den seltenen Menschen, die ein Vertrauen verdienen. Alle Mitglieder der im Hotel festgehaltenen Gruppe sind von ihrer glänzenden Art bezaubert. Sprachlos hören sie zu, wie sie in ganz verbindlicher Weise jedem Einzelnen der Anwesenden die letzte Bedeutung des Krieges für ihn voraussagt.

Irene. That young English couple . . . I watched them during dinner, sitting there, close to each other. And I saw him, in his nice, smart British uniform, shooting a little pistol at a tank. And the tank rolls over him. And his fine, strong body, that was full of the capacity for ecstasy, is a mass of

[46]) Vgl. S. 55.

mashed flesh and bones. And before the moment of death he consoles himself, thinking, 'Thank God, s h e is safe! She is bearing the child that I gave her, and he will live to see a better world.' But I know where she is. She is lying in a cellar, wrecked by an air raid . . .

Die Schuld an dem ganzen Schrecken des Krieges sagt sie dem Munitionsfabrikanten ins Gesicht:

Irene. It would be exciting to see . . . Bombs bursting in the snow, sending up great geysers of diamonds!

Weber. Or perhaps — great geysers of us.

Irene. That would be even more spectacular . . . All this great, wonderful death and destruction, everywhere! . . . you promoted! . . . The world is playing Idiot's Delight. It is a game that never means anything and never ends![47])

Mit „Idiot's Delight" als ihrer Definition des Krieges spricht sie ihre Verachtung für die widerstandslose Sklaverei der Menschheit unter den Munitionsfabrikanten aus.

Washington D. C. sah die Weltpremiere von „Idiot's Delight". The Literary Digest berichtet, daß „beinahe jeder einflußreiche Mann vom Capitol Hill am Eröffnungsabend anwesend war. Die wichtigsten Gesandtschaften sandten ihre Vertretungen."[48]) Kritiker und Publikum betrachteten das Stück als gute zeitgenössische Kritik des Krieges: direkt, kompromißlos und sehr fruchtbar für eine weiter- und tiefergehende Diskussion.

IV. „Prosperity" und Selbstkritik

1. Maschine und Arbeiter.

„Der Krieg hat eine tiefe, klaffende Wunde, die nicht heilen will, zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart geschnitten; auf der einen Seite ließ er die Trümmer angehäufter Glaubenssätze zurück — politische, soziale, religiöse; auf der

[47]) Joseph Kaye zitiert aus dem Manuskript von „Idiot's Delight" im Kansas City Star vom 5. April 1936.

[48]) „The Literary Digest" vom 28. März 1936, S. 20.

anderen Seite schuf er neue Felder, von denen täglich neue Wunder herkommen, Wunder, durch die wir zu verwirrt sind, um sie zu verstehen oder auch nur vernünftig anzuwenden."[1]) Die politischen und sozialen Szenen wurden durch die Kräfte des Materialismus verzerrt, und zwar so stark, daß einige Schriftsteller, als Antwort auf diese Anregung, zunächst zurückschraken, dann die Lage objektiv betrachteten und — sie schließlich angriffen. Ihre scharfen Kritiken an den sozialen, politischen und wirtschaftlichen Bedingungen der Nachkriegszeit sind in der ersten Gruppe der in diesem Kapitel besprochenen Stücke zu finden.

Ein Bühnenschriftsteller, Eugene O'Neill, wurde in dieses Suchen des Menschen nach seinem Platz in der Welt hineingerissen und entschloß sich dazu, das Theater als sein Werkzeug zu benutzen, um nach den letzten Werten des Lebens zu forschen. Seine Stücke, die am Ende dieses Kapitels erörtert werden, zeigen ein Neuauftauchen der „Dichtung" in ihrer klassischen Bedeutung und den Beginn eines geistigen Bewußtwerdens, das einige Jahre später zu voller Blüte kommen sollte. Die erste erwähnte Gruppe und auch O'Neill rebellieren gegen die Strömungen ihrer Zeit. Bei der ersteren äußert sich dieses in der einfacheren Form, daß sie nur die tatsächlichen Ereignisse zeichnen; O'Neill dagegen hat den Trieb, zu erneuern oder neuaufzubauen. Seine Reaktion kommt einer Renaissance gleich, da er eine Rückkehr zum natürlichen Zustand fordert, um dadurch eine Identifizierung mit dem Leben selbst zu finden. Die Stücke O'Neills und seiner Zeitgenossen liefern ein glänzendes Bild dieser ereignisreichsten Dekade des amerikanischen Lebens, und zwar sowohl vom wirtschaftlichen als auch vom literarischen Standpunkt.

Das durch den Weltkrieg gestörte Gleichgewicht der Wirtschaft brachte Amerika plötzlich als Gläubigernation in den Vordergrund. Das Ergebnis war eine Welle des Wohlstandes von 1918 bis 1929, die sich in keiner Weise einer gesunden Kontrolle unterwerfen ließ. Die Regierung wurde durch diese Umwälzung zu einer „politischen Maschine". Die Entwicklung machte aus dem einfachen Mann einen „kleinen Kapitalisten" und legte als einzigen Maßstab für nationale und individuelle

[1]) David Carb in „Vogue" vom 16. März 1929.

Freiheit das Dollarzeichen an. Der Farmer konnte, ohne seine Anbaufläche zu vermehren, seine Erzeugung um 25 % erhöhen.[2]) Dem Arbeiter wurde es sehr schwer gemacht, sein Brot mit seinen Händen zu verdienen; die Arbeitslosigkeit wurde ein großes nationales Problem. Die Politische Demokratie, die ihren Bürgern das Recht gegeben hatte, für ihren eigenen Lebensinhalt zu sorgen, stand jetzt vor der Aufgabe, eben diesen Bürgern Arbeitsplätze zu verschaffen. „Es gibt kein Interesse in unserem Lande, das so gebieterisch ist wie das der Arbeit", schrieb Ralph Waldo Emerson in seinem Essay über „Amerikanische Zivilisation". „Es umfaßt alles, und Verfassungen und Regierungen sind dafür da — es für den Arbeiter zu schützen und sicherzustellen."[3])

„The Adding Machine"[4]) von Elmer Rice (1892—) war das Ergebnis einer Betrachtung über den Geisteszustand eines Buchhalters, der entdeckt, daß er durch eine Addiermaschine ersetzt werden soll. Das Gespenst der Untätigkeit, der Ruhelosigkeit und des Hungers starrt ihm ins Gesicht. Er wird „Mr. Zero", der seinem Chef niedergeschmettert zuhört:

Boss. The fact is that my efficiency experts have recommended the installation of adding machines . . .
. . . I'm sorry to lose an old faithul employee —
. . . (Man hört leise Musik — das Geräusch des mechanischen Spielens eines weit entfernten Karussells. Der Teil des Fußbodens, auf dem sich der Schreibtisch und die Schemel befinden, beginnt sich langsam zu drehen . . . Die Musik wird langsam lauter, und die Umdrehungen werden schneller).

Zero. Wait a minute, Boss. Let me get this right. You mean I'm canned?

Boss. (Er kann sich kaum bei dem ständig anwachsenden Lärm verständlich machen). I'm sorry — no other alternative — greatly regret — old employee — efficiency — economy — business — b u s i n e s s — b u s i n e s s —

---

[2]) Henry Wallace, New Frontiers. New York 1934, Kap. XIII., S. 141 ff.

[3]) Ralph Waldo Emerson, „American Civilization". Complete Works, Miscellanies, Boston 1878, S. 298.

[4]) Im Jahre 1923 von der Theatre Guild aufgeführt. Es ist das erste amerikanische expressionistische Drama. (Der Verfasser behielt in seinen späteren Stücken diese Form jedoch nicht bei).

(Seine Stimme wird von der Musik übertönt. Die Plattform dreht sich jetzt ganz schnell. Zero und der Chef stehen einander gegenüber. Sie sind beide vollkommen bewegungslos mit Ausnahme der Kinnbacken des Boss, die sich unaufhörlich öffnen und schließen; die Worte aber sind nicht zu hören. Die Musik schwillt immer mehr an . . . Das Geräusch ist betäubend, zum Rasendwerden, unerträglich. Plötzlich gipfelt es in einem furchtbaren Donnerschlag. Einen Augenblick lang sieht man einen roten Blitz, und dann ist alles in Dunkelheit versenkt).[5])

Zero ermordet seinen „Boss" mit einem Taschenmesser. Im Jenseits erfährt er, daß er eine Addiermaschine solange bedienen muß, bis der Tod seines Chefs gesühnt ist. Dann muß er in die Welt zurückkehren, um noch einmal ganz von vorne anzufangen. Der Gehilfe, der ihn vor die Addiermaschine gestellt hat, sagt zu ihm:

Charles. You're failure, Zero, a failure. A waste product. A slave to a contraption of steel and iron.[6])

Eine eigene Lösung gibt der Verfasser jedoch nicht.

Im Jahre 1925 widmete John Howard Lawson (1895—) sein Stück „Processional" der Not des Arbeiters. Es hat die Form einer Prozession von Arbeitern, die mehr aus einem Wunsch nach Tätigkeit marschieren, als aus einem Verlangen nach Rechten, die sie doch nicht restlos verstehen. Der Verfasser wollte die wirre und uneinheitliche Oberfläche des nationalen Lebens von 1925 darstellen. Gewisse vorhandene charakteristische Züge dieses Lebens können wieder erkannt werden: Eltern, die ihre Kinder sorgfältig erziehen wollen und doch nicht deren wahre Nöte kennen; junge Männer, die ihre Mütter verehren und doch den Rest des weiblichen Geschlechts als ihre rechtmäßige Beute betrachten. Es ist kein offener Kampf zwischen Kapital und Arbeit vorhanden, denn die Vertreter der Regierung und des Kapitals bieten willig einen Kompromiß an. Das Stück ist nur insofern bezeichnend, als es den „surface state" einer ruhelosen Periode kennzeichnet, in

[5]) „The Adding Machine", New York 1923, 1. Akt, 2. Szene.
[6]) a.a.O., 7. Szene.

der der „Schiedsspruch" als ein Mittel zur Lösung der Arbeiterfrage (seit 1902) diente.[7])

Eugene O'Neills „Dynamo"[8]) stellt die Einwirkung des Maschinenzeitalters auf die geistigen Fähigkeiten des Menschen dar. Der Verfasser verfolgt den Prozeß, durch den der Mensch seine Seele an die Maschine verkauft. Der Mensch fängt an damit, die Stärke der Maschine zu bewundern, dann wird er durch das blitzende und reibungslose Arbeiten ihrer Räder fasziniert, dann denkt er daran, seine Kraft mit ihr zu messen, beginnt sich vor ihr zu fürchten, verliert sein Gleichgewicht und wird von ihr schließlich zermalmt. Er hat sich einem Götzen ergeben, der ihm weder ein Leben nach dem Tode noch irgendeine Befriedigung in diesem Leben erlaubt.

2. Der Einfluß des Nationalreichtums auf das soziale Leben.

Das soziale Leben der Nachkriegsperiode wurde von den freieren und furchtlosen Impulsen des Westens und von dem Streben nach materieller Sicherheit bestimmt. Der Mittelpunkt der Bevölkerung der Vereinigten Staaten, der im Jahre 1790 noch östlich der Alleghanies lag, war im Jahre 1920 bis nach Indiana im Westen vorgerückt.[9]) Das sittliche Fundament der Nation lag nicht mehr im Osten, sondern im Westen. Chicago war der Mittelpunkt des neuen Einflusses geworden und hatte damit dem Westen einen Sieg errungen. Es war durchaus noch in einem Zustand des Aufbaus begriffen, entwickelte sich aber schon zu einem wichtigen Frachtzentrum der Farmwelt und zum wichtigsten Ort der Massenproduktion. Es wurde eine mechanisierte und standardisierte Stadt, die das Entwicklungstempo für das ganze Land angab. Hier war das Leben ein ununterbrochenes Auf und Ab schnell wechselnder Strömungen. Eine immer größer werdende Organisation sah in der „Zeit" den kostbarsten aller Gegenstände.

Unzählige Thaterstücke behandelten den Einfluß dieser dynamischen wirtschaftlichen Kräfte auf das politische und

[7]) Vgl. S. 30.

[8]) „Dynamo", im Jahre 1929 von der Theatre Guild aufgeführt. Boni und Liveright, New York 1929.

[9]) André Siegfried, America Comes of Age (Zitiert in The Literary Digest, 4. März 1934).

soziale Leben des amerikanischen Menschen. Autoren und Bühnendirektoren arbeiteten Hand in Hand, um unwesentliche Handlungen oder bloße Episoden zu abwechslungsreichen Darstellungen des Alltagslebens zu machen.[10])

Typisch für Vorführungen dieser Art, bei denen eine ausgezeichnete Regie die Fehler einer minderwertigen Bühnenschriftstellerei verbergen mußte, ist die lange Liste von Theaterstücken, die das Zeitungswesen angreifen; sie gingen besonders gegen den Sensationsjournalismus einer „gelben Presse" vor, der das Verbrechen durch das wachsende öffentliche Verlangen nach „Verbrechergeschichten" förderte.[11])

„Chicago" von Maurine Watkins beschreibt, wie die „billigen" Zeitungsmethoden der Zeit einer nach Ruhm suchenden Mörderin in die Hände spielen. Sie entdeckt, daß der Mord an ihrem Geliebten sie auf die erste Seite aller Zeitungen gebracht hat. Ihr Rechtsanwalt instruiert sie fürs Verhör und trägt dann den Geschworenen ein leidenschaftlich-sentimentales Plädoyer vor. Sie wird freigesprochen, umarmt den Richter und will gerade zur Menge der versammelten Zuschauer sprechen, als man hinter der Bühne Schüsse hört — eine andere Frau hat einen anderen Mann getötet, und eine neue Mörderin hat damit die Aufmerksamkeit des Publikums auf sich gelenkt. Roxie, die erste Mörderin, erhält jedoch ihren „Lohn": Film und Varieté überhäufen sie mit Angeboten. Sie kann nun daran gehen, ihre schwer erworbene „Berühmtheit" in Geld umzusetzen. Miß Watkins' reiche Erfahrung als Zeitungsreporterin einer Chicagoer Tageszeitung verschaffte ihr die Einzelheiten für ihr Theaterstück.

„The Front Page"[12]) von Ben Hecht und Charles MacArthur schildert ein ähnliches Bild des Zeitungslebens und zeigt

---

[10]) Um einen bekannteren Namen unter diesen Leuten hervorzuheben: Jed Harris, der sich den Namen „Tempomann" verdiente. Seine Regie von „The Front Page" (vgl. S. 72 ff.) war der Ausdruck eines unübertrefflichen Tempos: schnelle Bewegung, plötzlicher Halt, gesteigerte Bewegung.

[11]) Die Entwicklung der modernen Zeitung mit „großen" Ueberschriften und dem Versuch, alles vom Mord bis zu den Börsennachrichten sensationell zu gestalten, begann mit der Welle des Wohlstands der „Gay Nineties".

[12]) „The Front Page", im Jahre 1928 von Jed Harris (vgl. Anm. 10) inszeniert. Nach 285 Aufführungen in New York wurde es verfilmt.

das Verbrechen auf, das begangen wird, um möglichst eindrucksvolle Mordgeschichten zu bekommen. Die Schnelligkeit, die Ruchlosigkeit und das unmenschliche „grinding out" von Neuigkeiten werden in der Charakterisierung der Personen, im Dialog und in der Handlung wirkungsvoll angedeutet. Die Verfasser sind beide Zeitungsfachleute und ersparen uns keine Einzelheit des tatsächlichen Bildes. Hildy Johnson gibt seine Reportertätigkeit beim Chicago Herald-Examiner auf, um sich zu verheiraten und nach New York zu gehen. Er verabschiedet sich gerade von seinen Freunden, als ein zum Tode verurteilter Gefangener entflieht. Es scheint eine „big story" zu werden. Johnson vergißt seine Braut, seine Kündigung bei der Zeitung und rast hinter dem Gefangenen her. Er entdeckt ihn als erster. Um seine Zeitung die Geschichte zuerst herausbringen zu lassen, verbirgt er den Mörder in einem Schreibtisch. Den Höhepunkt des Stückes bildet die Entdeckung des Verbrechers durch die Meute der andern Reporter. Drei Berichterstatter, die ihn gleichzeitig sehen, geben ihre Eindrücke in durchaus verschiedener Form weiter:

(Carl und Frank heben den Deckel des Schreibpultes hoch; der Sheriff wartet vorsichtig in einiger Entfernung, bis er sieht, daß keine Gefahr vorhanden ist. Williams sitzt zusammengekauert in dem Pult und hat die Hände vor dem Gesicht zusammengeschlagen. Der Sheriff stürzt auf ihn los und preßt ihm den Revolver in die Rippen).

Williams. Go'n — shoot me!

Sheriff. Got you, Williams!

The Police and Deputies. Grab him, there! That's him! That's him! Don't let him shoot! Stick 'em up, you! Clout him! Give him the boots! Hold his arms!
(Während dieses Gespräches telephonieren die Reporter. Während sie noch sprechen, zerren die Polizisten den schreienden Anarchisten aus dem Zimmer. Der Sheriff folgt nach).

Murphy. (into the phone) Earl Williams was captured in the press room o' the Criminal Court building hiding in a desk.

McCue. (into phone) The sheriff just caught Williams hiding in a desk. Criminal Court press room.

Kruger. (into phone) Just nabbed Williams hiding in a desk. Criminal Court press room.
McCue. (into phone) Williams put up a desperate struggle but the police overpowered him.
Murphy. (into phone) Williams tried to shoot it out with the cops but his gun wouldn't work.
Kruger. (into phone) Williams was unconscious when they opened the desk . . .[13])

Die Spielzeit von 1930 brachte die Aufführung zweier weiterer Zeitungsstücke: „Midnight" (Claire und Paul Sifton), das ein nach Verbrechen gieriges Publikum anklagt, weil es das Unheil der sensationellen Mordverhöre immer freudig begrüße; „Five Star Final" (Louis Weitzenkern), das die Tragödie einer ganzen Familie zeigt, die durch die sensationelle Reportage und die Rücksichtslosigkeit eines Zeitungsphotographen hervorgerufen wird.

„The Rackett"[14]) von Bartlett Cormack, einem Chicagoer Zeitungsreporter, ist das lebhafteste der Theaterstücke, das die unerhörte Verbreitung von Glücksspiel und Verbrechen zeigt. Den Mittelpunkt der Handlung bildet eine Chicagoer Polizeistation, deren Hauptmann sein Leben in dem Kampf gegen eine gutarbeitende Verbrecher„organisation" verliert. Der Prototyp der Unterwelt ist ein brutaler und unverschämter Alkoholschmuggler, der seine Hände nie aus der Tasche nimmt, nur um immer beim kleinsten Anlaß seinen Revolver abdrücken zu können. Dieser Kampf auf Leben und Tod steht für den Gegensatz von Macht und Recht und zeigt uns mit einer bedrückenden Offenheit, wie sich die Polizei durch das Geld der Gangsters „kaufen" läßt.

Ein anderer Zeitungsreporter, Maxwell Anderson, nahm an der Untersuchung gegen Sacco und Vanzetti teil, wobei höchstwahrscheinlich 4 unschuldige Menschen verurteilt und hingerichtet wurden, ohne richtig verhört worden zu sein.[15]) Dieser

[13]) „The Front Page", New York 1928, S. 102.

[14]) New York 1928.

[15]) „In dem ruhigen Staate Massachusetts sollte der Fall Sacco-Vanzetti im Jahre 1920 einen unauslöschbaren Makel auf unser Rechtswesen bringen (wie auch immer die Schuld oder die Unschuld der Angeklagten beurteilt werden mag) und in der ganzen Welt ein Echo finden.' (Adams, a.a.O., II 372).

Fall war ein Beispiel für den nervösen Schrecken des Nachkriegsamerika vor allem Fremden: jeder, der nur irgendwie als Radikaler oder „Roter" verdächtigt war, mußte ein gleiches Schicksal befürchten. Mr. Anderson beschäftigte sich mit der Ungerechtigkeit der Gerichtshöfe, die doch eigentlich zu dem Zwecke eingerichtet worden waren, allen Menschen gleiches Recht widerfahren zu lassen. „Gods of the Lightning" war sein Versuch, „die Welt aus ihrem Schlummer aufzuwecken".[16]) In dieser dramatischen Darlegung des Sacco-Vanzetti-Falles werden zwei Männer zum elektrischen Stuhl verurteilt, weil die Machthaber es so wollen. Der Richter, die Polizei und der Staatsanwalt wollen bewußt die Hinrichtung der beiden angeklagten Arbeiter herbeiführen. Sie greifen sogar zu Erpressung und ähnlichen Verbrechen, um die gewünschten Aussagen zu erhalten. Der Verfasser zeigt aber nur eine Seite des Falles, wodurch der geschichtliche Wert seines Stückes vermindert wird. Die öffentliche Meinung sah jedoch bald die Ungerechtigkeit des ganzen Falles ein.

„Counselor at Law"[17]) von Elmer Rice ist eine weitere satirische Auseinandersetzung mit dem Gerichtswesen.

Die Ausnutzung mancher Menschen zur Unterhaltung eines vergnügungssüchtigen Publikums findet sich in „Burlesque"[18]) (George Manker Watters) und „Broadway"[19]) (Philip Dunning und George Abbott). Die Zahl der Aufführungen dieser beiden „Erfolge" betrug für das erste Stück 372 Vorstellungen; „Broadway" wurde sogar 603 Abende lang gegeben. Diese Tatsache ist schon Beweis an sich, wie weit diese Ausnutzung in der Scheinwelt des Vergnügens ging.

Ein ähnliches Thema in Romanform, „Elmer Gantry" von Sinclair Lewis, wurde von Patrick Kearney für die Bühne bearbeitet.[20]) Hier ist es die Geschichte eines abtrünnigen Priesters, dessen Leben auf der Bühne in folgender Form dargestellt wird: 1. Akt: Elmer Gantry beginnt das Werk des Herrn. 2. Akt: Elmer Gantry wird durch Sharon Falconer erlöst. 3. Akt: Elmer Gantry macht sich daran, Zenith zu

[16]) Anderson zitiert Hebbel.
[17]) New York 1929.
[18]) New York 1928.
[19]) New York 1927.
[20]) Die Aufführung fand im Jahre 1928 statt.

„säubern". Die öffentliche Meinung über dieses Stück war geteilt, genau wie der zugrundeliegende Roman nicht einheitlich aufgenommen wurde. Das allgemeine Gefühl war, daß Elmer Gantry als der Prototyp des amerikanischen Geistlichen dargestellt sein sollte. Hätte das Stück noch andere Geistliche enthalten mit einer ehrlichen, aufrichtigen und frommen Geisteshaltung, dann wäre der Zuschauer nicht so sehr durch den aufdringlichen „Geschäftsprediger" Elmer Gantry aufgebracht gewesen.

3. Babbitt als amerikanischer Typ.

Der vollkommene Sieg des Materialismus über zahllose moderne Menschen wird von Eugene O'Neill in „Marco Millions" (1924) satirisch behandelt. Der „Babbitt" eines Mark Twain, Booth Tarkington und Sinclair Lewis trägt hier das Kleid von Marco Polo, wenn er durch Persien und Indien nach Cathay reist. Hier steht nun die „geldgierige" Zivilisation des Westens (Materialismus) der Weisheit des Ostens (Idealismus) gegenüber. Marco Polo hat überall mit der Taktik und der Sprache eines typischen Geschäftsreisenden des 20. Jahrhunderts Erfolg. Nur die tiefe Liebe der Prinzessin Kukachin erkennt er nicht. Er kehrt nach Hause zurück, beladen mit den Reichtümern des Ostens, weiß aber nicht, daß er dafür seine Seele und die Fähigkeit zu träumen eingehandelt hat. Die letzte Szene zeigt das dünne Kleid, unter dem sich diese Babbitt-Gestalt verbirgt:

Marco (auf dem Bankett zu Ehren seiner Rückkehr). My friends and neighbors of old . . . I'll be glad to let you have a few instructive facts about the silk industry as we observed it in the Far East, laying especial emphasis upon the keystone of the whole silk business — I refer to the breeding of worms! (ein paar hungrige Gäste beginnen zu essen. Messer, Gabeln und Löffel klappern gegen die Teller). Now, to begin with, there are millions upon millions of capital invested in this industry, millions of contented slaves labour unremittingly millions of hours per annum to obtain the best results in the weaving and dyeing of the finished product, but I don't hesitate to state that all this activity is relatively unimportant beside the astounding fact that in the pro-

duction of the raw material there are constantly employed millions upon millions of millions of worms![21])

Von den Höhen schaut der Mystiker des Ostens, mit seiner Glaskugel in der Hand, auf all diese Vorgänge herab. Mit tiefem Abscheu wendet er sich ab und läßt die Kugel fallen. Sie zerspringt mit einem lauten Knall: gleichzeitig tiefe Dunkelheit. Man hört Kublais Stimme:

Kublai. The Word became their flesh, they say. Now all is flesh! And can their flesh become the Word again?

Die Schönheit und der wirkungsvolle Eindruck der orientalischen Szenerie, die Eugene O'Neill für sein Stück gewählt hat, stellt es in die Reihe der Bühnenstücke. Die beißende Satire, manchmal bis ins Groteske übertrieben, kann aber nur schwer verstanden werden. Daß der Verfasser dieses Stück als mutwillige Herausforderung geschrieben hatte, ist vielleicht ein Grund für die Weigerung der Kritiker, es bei seiner ersten Aufführung ernst zu nehmen. Es muß jedoch zur dramatischen Literatur als Beispiel für ein materialistisches Babbitt-Zeitalter gerechnet werden.

Der Babbitt-Typ wurde in einem anderen Stück dieses Jahrzehnts in so realistischer Weise dargestellt, daß die Zuhörer, aufgebracht durch sein mißtönendes, selbstsicheres „Gewieher", ihn vor Schluß der Aufführung auszischten. „The Show-Off" von George Kelly (1890—) brachte den Mann auf die Bühne, der das amerikanische Ideal von 1925 war. „Der große Frosch im kleinen Teich", der „Personality plus"-Mann, der von seinem gesellschaftlichen Aufstieg in dem gleichen Stile sprach, den die Artikelschreiber des American Magazine bei ihren gedankenlosen Verherrlichungen von John D. Rockefeller und Henry Ford verwandten. Wer Sinclair Lewis' „Babbitt" kennt, wird Aubrey Piper wiedererkennen. Seine Worte „Be yourself, Mother Fisher", die er seiner Schwiegermutter bei allen ihren Vorwürfen entgegenhält, ist ein Schlagwort, das alle seine Gedanken und alle seine Handlungen kennzeichnet. Aubrey Piper hat nie etwas anderes zu sein versucht als er selbst. Er kennt nicht Emersons „Self-Reliance", sondern nur

[21]) Die beiden folgenden Stellen aus der Ausgabe von „Marco Millions", Jonathan Cape. London, S. 143 f.

moderne Magazine über „Erfolg" und „Persönlichkeit" und Bücher, die diese seine Philosophie ihm ständig vorbeten. Für jede Lebenslage hat er ein bestimmtes Schlagwort. Typisch für ihn ist der Trost, den er seiner Frau beim Tode ihres Vaters zuspricht:

Amy. (zusammenbrechend). Aubrey, Pop is dead.

Aubrey. Don't let it get you, Honey . . . the old man's better off than we are. He knows all about it now . . . the old gent had to go sometime . . . (Er stützt seine Faust auf den Tisch, wirft seinen Kopf zurück und schaut auf zu den Sternen). „Sic transit gloria mundi". And we never get used to it. The paths of glory lead but to the grave . . .

Amy. What does that mean, Aubrey, „Sic transit gloria mundi"?

Aubrey. It's an old saying from the French — meaning, „We're here to-day, and gone tomorrow" . . . „sufficient unto the day is the evil thereof", — you know that don't you Baby? „Sic transit gloria mundi".[22])

So wie das Zeitalter des materiellen Wohlergehens es will, gelingt es ihm, das Vermögen der Familie zu verdoppeln: selbstverständlich ist er nun ihr Held. Seine entschlossene kompromißlose Haltung ist ein Charakteristikum nicht nur für die Amerikaner der „Prosperity"-Zeit, sondern auch für all die, die „glückliche Zeiten" immer „gerade um die Ecke" nach dem Zusammenbruch von 1929 sahen.

4. Frauencharaktere dieser Zeit.

Das Theater der „Prosperity" bietet uns eine ganze Galerie von Frauengestalten; „Craig's Wife", eine egoistische moderne Frau; „Dulcy", ein sehr schöner aber dummer „Schmetterling"; „To The Ladies", die selbstlose Liebe einer Ehefrau; dazu „The Silver Cord" als Vergleich zwischen selbstloser und selbstsüchtiger Mutterliebe und „Strange Interlude" als psychologische Studie einer Frau der ungesunden Nachkriegszeit.

---

[22]) „The Show-Off", New York 1925. Zitiert aus einem Nachdruck bei Moses, Representative American Dramas, Boston 1929, S. 649.

„Craig's Wife" von George Kelly zeichnet das Bild einer Egoistin, talentvoll, aber blind gegen die geistige Schönheit einer selbstlosen Liebe. Sie sieht ihr einziges Ziel im Leben darin, ein vollkommenes Heim fleckenlos sauber zu halten. Am Ende dieser Charakterstudie sehen wir sie dem Leben allein gegenüberstehen. Der Verfasser überläßt es den Zuschauern zu entscheiden, ob sie fähig ist, den Verlust ihres Mannes zu ertragen.

Marc Connelly (1890—) und George Kaufman (1889—) zogen das Material für eine der ergötzlichsten Gestalten dieses Jahrzehnts aus einer Spalte der New York-Tribune „Dulcinea". „Dulcy" wurde im Jahre 1921 in Indianapolis aufgeführt. Schon im Jahre 1914 hatte Franklin P. Adams begonnen, eine tägliche Spalte über die Gespräche einer sehr hübschen aber sehr dummen jungen Amerikanerin zu schreiben. Diese bilden den Dialog des Stücks und stellen alle die Banalitäten und Seichtheiten dar, die von „entzückenden, gedankenlosen Geschöpfen" im ganzen Lande gebraucht werden. Dulcys Versuch, ihrem Mann (Gordon) in geschäftlichen Dingen zu helfen, führt beinahe zu einer Katastrophe. In der folgenden Szene wird ihre Reue geschildert:

Gordon. (dispassionately) Dulcy, I love you . . . I don't know whether it's because you have the soul of a child, or in spite of the fact that you act like one . . . You mean well, but you just don't stop to think.

Dulcy. I guess I don't think — I just think I think . . . I'm just — all wrong. I'm a — false note. I always wondered how I'd be able to make a man like you care for me . . . it seems so absurd for a man like you ever to love a — false note . . .

Gordon. . . . You're not a false note — you're a melody — a whole tune . . .

Dulcy. . . . If you'll let me, I'll promise that I'll never interfere with your business affairs again.

Gordon. But you practically promised that once, and —

Dulcy. I mean in any way whatever! Inviting people to parties, and everything! I'll — I'll revolutionize myself![23])

[23]) „Dulcy", New York 1921. Vgl. Moses, S. 567.

Schon im Jahre 1883 führte William Dean Howells diesen Typ in die amerikanische Literatur ein: Mrs. Agnes Roberts, die Heldin des Einakters „Der Schlafwagen". Ohne an ihre Mitreisenden auf ihrer Fahrt nach Kalifornien zu denken, führt sie im Schlafwagen endlose Gespräche über alle nur möglichen Dinge, die ihr in den Sinn kommen.

„To the Ladies"[24]) von Kaufman und Connelly steht in seiner Art einzigartig da, weil es in einer Zeit der „gleichen Rechte für die Frau" eine junge Frau schildert, deren höchstes Glück in ihrem Heim liegt, wo sie ihrem Mann neue Inspiration und Ermutigung geben kann. „Man sagt nicht zuviel, daß, wenn am Höhepunkt des Stückes Elsie vom Tisch aufsteht und die Rede hält, die die Karriere ihres Gatten rettet, es das Bild dieser glorreichen Liebe (die sie antreibt und aufrecht hält) war, das die Zuhörerschaft zu einem in diesen oberflächlichen Tagen selten empfundenen Erlebnis hinriß". Dies ist das Urteil von Quinn.[25]) Der Rivale ihres Gatten hat gerade die Rede aus einem „Handbuch für öffentliches Sprechen" gehalten, die Leonard selbst auswendig gelernt hat. Als er sich vor Schreck nicht erheben kann, erfaßt Elsie die Situation richtig.

Elsie. Mr. Beebe and I — have prepared a little surprise for you to-night. Just about the middle of the afternoon — this very afternoon — Leonard suddenly got laryngitis . . . So if you don't mind — this is Mr. Beebe's speech — just as he — fixed it up for me. . . . Well — Mr. Beebe wants me to say that what he was going to talk about was — sanity. (She laughs nervously; Leonard tugs at her.) I think I remember, dear. I refer — I mean he refers — to a spirit that's coming back into the business world after being gone for a long time — a spirit we've got to recognize and hold on to. I mean — I mean, he means — that after a good many years of dillydallying and lecturing and theorizing about how to get a little humanity into business, to-day we're actually going ahead and getting it instead. (Applause — she is surprised. Leonard begins to perk up.) . . . The main trouble with most business men to-day is that they're so busy looking for some kind of a machine, that they're

[24]) Zuerst in Rochester 1922 aufgeführt. Später dann in New York.
[25]) Arthur Hobson Quinn, Contemporary American Plays, S. XXV.

either too bored or too tired to attend to life. Now, John Kincaid has shown you . . . that simple, maybe old-fashioned ways of doing things — are just as efficient — and a little more so — than all your psychology and Applied — Morale-what-do-you-call it, and things like that. Now, why don't you follow his example? Go in for business, and go in for it just as much as you want to! But for God's sake try to be a little bit human![26])

Elsie erhebt Widerspruch gegen eine Zeit, in der über der durchgehenden Standardisierung die menschlichen Rücksichten im Geschäftsleben vergessen werden. Sie glaubt, daß eine Zeit fortschrittlich sein kann, ohne daß der Einzelne dabei seine Liebe und Rücksicht auf seinen Nächsten vergessen muß.

„The Silver Cord" von Sidney Howard ist die Charakterstudie einer egoistischen Mutter, die ihre Söhne von ihren Frauen wegziehen will, weil sie dadurch glaubt, sie vor dem Unglück zu bewahren. Mrs. Phelps' Auffassung von der Mutterliebe steht der unromantischen biologischen Ansicht von Christina, der Frau des älteren Sohnes, gegenüber.

Mrs. Phelps. I offer a mother's love. Or perhaps you scoff at that?

Christina. Not if it's kept within bounds . . .

Mrs. Phelps. And what do you mean by within bounds?

Christina. To love my baby with as much and as deep respect as I hope my baby will feel for me if I deserve its respect. To love my baby unpossessively; above all, unromantically.

Mrs. Phelps. I suppose that's biology! You don't know the difference between good and evil!

Christina. As a biologist, though, I do know the difference between life and death. And I know sterility when I see it. I doubt if evil is any more than a fancy name for sterility. And sterility, of course, is what you offer Dave. Sterility for his mind as well as for his body. That's your professional mother's stock in trade.[27])

---

[26]) „To the Ladies". 3. Akt. (Zitiert aus einem Nachdruck bei Quinn, S. 352).

[27]) „The Silver Cord". 3. Akt. (Zitiert aus Quinn, S. 1056).

Die junge Biologin rettet ihren Mann vor der selbstischen Liebe seiner Mutter; der jüngere Sohn jedoch kann sich dem Einfluß des „Silberbandes", das ihn an seine Mutter bindet, nicht entziehen.

Es blieb Eugene O'Neill vorbehalten, zwei weibliche Charaktere unter dem Einfluß ihrer Umgebung zu schildern und ihr Denken und Handeln psychologisch zu begründen. „Anna Christie"[28]) kommt aus einer schlechten und niedrigen Umgebung, und doch ist ihre Seele rein geblieben. Der Einfluß der See und die Liebe eines Mannes bringen ihr die Hoffnung auf ein Glück, das ihr fast die Sprache raubt und das die Bestätigung dieser Freude dem Willen der See überläßt:

Anna (to Burke) Come on! Here's to the sea, no matter what! Be a game sport and drink to that! (Sie gießt ihr Glas herunter. Burke bannt seine abergläubische Furcht mit einer trotzigen Kopfbewegung, lächelt sie an, und trinkt auf ihre Gesundheit).

Chris (Annas Vater, schaut in die Nacht, in düstere Grübelei verloren; er schüttelt seinen Kopf und murmelt) Fog, fog, fog, all the bloody time. You can't see vhere you vas going, no. Only dat ole davil, See — she knows! (Die zwei starren ihn an. Vom Hafen her kommt die gedämpfte, traurige Klage der Dampfersirenen).[29])

Die symbolische Bedeutung dieses Stückes liegt in O'Neills Versuch, zu beweisen, daß die Macht der See, als Element der Natur, Anna, das Opfer einer schlechten Umgebung, zu läutern vermag.

Die zweite dieser Frauengestalten Eugene O'Neills ist Nina aus dem „Strange Interlude".[30]) Er entdeckt sie in der Kriegsgeneration — ein junges Mädchen, das die Erinnerung an ihren Verlobten, der sein Leben für sein Vaterland gegeben hat, bewahrt. Er sollte ihr Leben eigentlich formen. Jetzt hat sie gar

---

[28]) New York 1921.

[29]) Letzte Szene von „Anna Christie", S. 122. (London-Ausgabe, 1922). don-Ausgabe, 1922).

[30]) Im Jahre 1928 von der Theatre Guild aufgeführt. „Strange Interlude" wurde als „best seller" mit mehr als 100 000 Exemplaren verkauft. (George Jean Nathan, „Literature Returns to the Theatre", Saturday Review of Literature, 14. März 1936).

nichts mehr. Wie nun Nina auf ihrer Suche nach der letzten Befriedigung ist, wird sie zur Synthese des Ewig-Weiblichen: Erdgeist, Frau, Mutter, Geliebte — Materialistin, Idealistin. Sie wird zur Idee des Künstlers von der Frau, ein vibrierendes, symbolisches Geschöpf, mit einem unlöschbaren Lebensdurst begabt. Nur durch den Geist der Jugend, ihre eigene treibende Kraft, kann sie besiegt werden. Das Leben bringt ihr die Heirat mit einem „Babbitt", dessen ererbte Geisteskrankheit sie zwingt, einen anderen Mann zum Vater ihres Kindes zu wählen. Das Schicksal macht diesen zu ihrem Geliebten. Ihr eigener Sohn entdeckt die ganze Täuschung. Schließlich nimmt ihr der Tod ihren Mann, ihren Geliebten und ihren Sohn und läßt sie mit dem „lieben alten" Charles zurück, der ihr nicht mehr als ein Freund sein kann.

Das Folgende schildert eine Episode ihres Lebens, als es auf seinem höchsten Punkt angelangt ist. Gatte, Geliebter, Sohn und Freund haben sich vereinigt, um ihr die Vollkommenheit des Lebens zu geben, die ihr jener Verlobte geben sollte, die ihr aber das Leben verweigerte. Der Dichter stellt jede dieser beieinander sitzenden Personen vor, wie sie miteinander oder mit sich selbst sprechen:[31])

Nina (mit seltsamer Heiterkeit) Sit down, all of you! Make yourselves at home! You are my three men! This is your home with me! (dann in seltsamem Flüsterton) Ssshh! I thought I heard the baby. You must all sit down and be very quiet. You must not wake our baby.

Mechanisch setzen die drei sich nieder, vorsichtig vermeiden sie jedes Geräusch. Evans (ihr Mann) sitzt auf seinem alten Platz am Tisch; Marsden (ihr Freund) in der Mitte; Darrell (ihr Geliebter) rechts auf dem Sofa. Alle starren schweigend vor sich hin. Nina bleibt stehen; sie scheint über sie alle zu herrschen:

Darrell (niedergeschlagen nachdenkend) . . . Nothing left but to accept her terms. . . . I love her. . . . I can help to make her happy . . . half a loaf is better . . . to a starving

[31]) Wenn eine der Personen mit sich selbst spricht, bleiben die andern vollkommen bewegungslos sitzen.

man . . . (er schaut zu Evans hinüber — mit bitterem Frohlocken) And your child is mine! . . . your wife is mine! . . . your happiness is mine! . . . may you enjoy my happiness, her husband!

Evans. . . . She's a wonderful wife and mother . . . (sieht Nina besorgt an) She acted a bit nervous just now . . . queer . . . like she used to. . . .

Marsden. (schaut Nina verstohlen über seine Schulter an — und grübelt) She's the old queer Nina now . . . the Nina I could never fathom . . . her three men! . . . and we are! . . . child is the child of our three loves for her. . . .

Nina (immer triumphierender) My three men! . . . I feel their desires converge in me! . . . to form one complete beautiful male desire which I absorb . . . and am whole . . . they dissolve in me, their life is my life . . . I am pregnant with the three! . . . husband! . . . lover! . . . father! . . . and the fourth man! . . . little man! . . . little Gordon! . . . he is mine, too! . . . that makes it perfect! . . .

(mit einem überspannten, kaum unterdrückten Frohlocken) Why, I should be the proudest woman on earth! . . . I should be the happiest woman in the world! . . .[32])

Diese Charakterskizze Ninas zeigt, daß O'Neill vollkommen unter dem Einfluß von August Strindberg steht. „Strange Interlude" gibt einem in hohem Maße intellektualisierten Zeitalter keine Lösung. Es bringt vielmehr noch mehr Intellektualismus an eine Zeit heran, die schon mit psychologischen Untersuchungen und Experimenten überladen war. Das Stück jedoch bleibt eins der großen Ereignisse der Nachkriegsliteratur, denn es zeigt den Einfluß des Zeitgeistes auf den Dichter-Schriftsteller. Ninas Kampf kann mit dem Kampf der ganzen Menschheit zu einer Zeit verglichen werden, als viele sich veranlaßt sahen zu fragen und manche zu glauben, daß das Leben ein „strange interlude" sei.

Nina. . . . Yes, our lives are merely strange dark interludes in the electrical display of God the Father![33])

---

[32]) „Strange Interlude", 2. Teil, 6. Akt, S. 232 ff.
[33]) a.a.O., 2. Teil, 9. Akt, S. 351.

5. Der Einfluß der „Prosperity" auf das Familienleben.

Probleme, die sich innerhalb des Familienlebens ergeben können, bilden den Gegenstand der drei Stücke „Dancing Mothers" (Edgar Selwyn und Edmund Goulding),[34]) „You and I" und „Paris Bound" von Philip Barry (1896—).[35]) Das ersterwähnte spricht die Herausforderung der jungen Generation an die alte aus, das Beispiel eines einwandfreien Lebens zu geben. „You and I" beschäftigt sich auch mit dem Problem der zwei Generationen und weist darauf hin, daß es in der natürlichen Ordnung der Dinge liege, wenn sich die alte Generation für die junge aufopfere.

Barrys zweites Stück, das natürlich von vielen gesunden und auch ungesunden Bestrebungen seiner Zeit beeinflußt war, verteidigt die Einrichtung der Ehe und lehnt die Scheidung als eine Lösung für eheliches Unglück ab. Sechs Jahre nach ihrer Heirat leben Mary und Jim noch sehr glücklich miteinander. Als Mary die Untreue ihres Mannes entdeckt, ist sie darüber so erschüttert, daß sie sich scheiden lassen will. Ihr Schwiegervater versucht sie von ihrem Entschluß abzubringen:

James. What on earth has one misstep of Jim's to do with you?

Mary. It has a great deal to do with me. . . . Jim belonged to me. Jim was all my own.

James. Don't glory in your sense of possession, Mary. It's the lowest instinct you've got . . . when Jim came back a year ago, did you sense any change in him?

Mary. No . . . if only he had told me! If only he had been honest!

James. Jim is as honest as the day is long; you know that. The fact that he d i d n't tell you — the fact that you felt nothing in your bones, as you say — isn't that evidence enough for you that in his eyes it encroached in no way upon your province? . . . Oh Mary, I wish you might be twenty years older for one moment. . . . I say not only put divorce completely out of your head but never by so much as one word let him know what you know. Refuse to admit it, Mary.

---

[34]) New York 1924.

[35]) „You and I", New York 1922; „Paris Bound", New York 1927.

Refuse, even to yourself, to admit it. Above all, don't speak of it. If there's one destructive thing in this world, it's words — spoken —[36]).

Die Einsicht, daß auch sie selbst fehlen könnte, und daß zwischen ihr und ihrem Mann eine Liebe besteht, die zu einem dauernden festen Bestandteil ihres Lebens werden kann, führt zu einem Kompromiß, nicht aber zu einer Scheidung.

6. Die Kriegsgeneration.

Der größte Prozentsatz der Theaterstücke der Nachkriegszeit spiegelt die Haltung der jüngeren oder „Kriegsgeneration" wider. Jetzt heißt das Problem für die Schriftsteller: Warum sind wir hier? Wohin führt uns unser Leben? In „Nice People" betrachtet Rachel Crothers (1878—) das Problem der Haltung der jüngeren Generation. Zwei Mitglieder der älteren Generation vertreten darüber geteilte Meinungen. Margaret ist davon überzeugt, daß die „Kriegsgeneration" die nötige Achtung vor den grundlegenden Werten des Lebens vermissen lasse. Mr. Gloucester bewundert dagegen die Freimütigkeit dieser Jugend und glaubt, daß sie schon zu einer eigenen Lösung ihrer Probleme kommen wird:

Gloucester. . . . They're free — yes — because they a r e younger. But, by jove, I actually believe they're safer than the bottled-up age I went through — when we had to sneak about all the deviltry we did. They're perfectly open and aboveboard about it. You have to admit that. And they're going to work out their own salvation in their own way and come out all right . . . this is their day — not ours — and we can't. . . .

Margaret. Oh — their day! I'm not talking about superficial fashions and manners. The vital things of character don't belong to anybody's day — they're eternal and fundamental, . . .[37])

Die ältere Generation sieht eine Jugend, die nur dem Vergnügen um jeden Preis nachläuft. Die besten unter den Jungen

[36]) „Paris Bound", 3. Akt. Vgl. Quinn, a.a.O., S. 1088 ff.
[37]) „Nice People", New York 1920, 1. Akt, Moses, S. 458.

finden dieses Leben sehr langweilig, während der Durchschnitt es für das Schönste aller Dinge hält. Teddy Gloucester und Billy Wade finden ihren Weg aus all den Schwierigkeiten heraus, indem sie sich entschließen, sich lieber ihr Brot durch ihrer eigenen Hände Arbeit zu verdienen als sich durch Geld an falsche Lebensgrundsätze fesseln zu lassen.

„Mary the Third" (1923) vom gleichen Verfasser stellt das Problem der Ehe dar, gesehen durch die Augen von drei Generationen amerikanischer Frauen. Sinnliche Anziehung hatte die Wahl der ersten Mary im Jahre 1870 bestimmt. Ihre Tochter, Mary die Zweite, ließ sich willenlos heiraten. Mary die Dritte, entschließt sich, die Theorie und Praxis der Ehe kennen zu lernen, bevor sie im Jahre 1923 heiratet. Sie will weder gewählt werden noch will sie selbst wählen. Sie ist der Meinung, daß eine Ehe auf gegenseitiger Wahl beruhen solle. Genau wie in „Nice People" weigert sich Mrs. Crothers hier, sich durch das oberflächliche Denken und Handeln der jungen Generation aufregen zu lassen. Ihre Erfahrung sagt ihr, daß das Älterwerden ihnen ein besseres seelisches Gleichgewicht geben und auch alle radikalen Bestrebungen abschleifen wird.

Philip Barry nähert sich dem Problem der aufwachsenden Jugend mit einer ähnlichen Haltung, wenn er auch alles mehr mit den Augen der jungen als der älteren Generation sieht. Er stellt seine Fragen, so wie der jugendliche Geist sie fragt. Eine Antwort auf seine Fragen bleibt er jedoch schuldig. „The Youngest"[38]) huldigt der Anschauung, daß Jugend ihr eigenes Leben führen muß. In „Holiday"[39]) zeichnet der Verfasser den Aufstand der Jugend gegen das Geldverdienen, das, wie sie meint, ihr die bessere Hälfte ihres Lebens raube. Johnnys Einstellung ist für diese Jugend kennzeichnend:

Johnny. . . . I just want to save part of my life for myself. There's a catch to it, though. It's got to be part of the young part. . . . Retire young, and work old. That's what I want to do.[40])

---

[38]) New York 1924.

[39]) New York 1928.

[40]) „Holiday". 1. Akt, zitiert aus einem Nachdruck bei Burns Mantle, Best Plays of 1928—29, S. 127.

Der Autor vertritt die Philosophie der Siebzehnjährigen: „We're grand at seventeen", wenn unsere Ideale noch höher sind als der Wunsch nach Sicherheit oder die Ehrfurcht vor dem Gelde oder die Achtung vor der Gesellschaft. Er kennt die große Sehnsucht der Jugend, lieber ein aufregendes Leben voller Abenteuer zu führen, als sich durch die Verantwortung einer täglichen Routine niederhalten zu lassen.

Barry faßt die Theorien dieser jüngeren Generation in „Hotel Universe"[41]) zusammen. Die Mitglieder der „Kriegsgeneration" nehmen allen Dingen gegenüber eine zynische, ablehnende Haltung ein: kühl und berechnend dem Leben gegenüber, ohne Illusionen der älteren Generation. Man könnte auch sagen: eine Generation, die keine festen Werte kennt, die aber durchaus willig allen Problemen ins Gesicht zu sehen bereit ist. „Was sie für sicher wußten, war, daß sie genug von der sogenannten ‚älteren Generation' hatten, die die Welt nur in eine große soziale und wirtschaftliche Unordnung ‚hineingepfuscht' hatte; sie waren — in anderen Worten — auf einer neuen Entdeckungsreise".[42])

In „Hotel Universe" zeigen die Charaktere, daß der Übergang vom Protest zu einem Zustand der Unsicherheit der Jugend doch keine bleibenden Werte gegeben hat. Darum sind sie in Augenblicken der Verzweiflung leicht dazu geneigt, sich ihr Leben zu nehmen.

Auch John Howard Lawson (1895—) baut eine Handlung auf dem Bestreben der Jugend auf, eine Lösung für alle Schwierigkeiten im Selbstmord zu finden. In „Roger Bloomer" ist der Held der Sohn eines einfachen Vaters aus dem Mittelwesten. Die Ideen einer feststehenden und unverrückbaren Wahrheit, an die man bei ihm zu Hause glaubt, kann und will er nicht annehmen. Er hofft, in dem Großstadtleben New Yorks eine neue Wahrheit zu finden. Aber auch jetzt fühlt er sich wieder abgestoßen, als er findet, daß anstelle der oberflächlichen Glätte der Gesellschaft seines Heimatortes hier der Schmutz des Großstadtlebens vorherrscht. Sein einziger Trost ist eine Jugendgespielin, die vor ihm nach New York gekommen

[41]) New York 1930. Das Stück ist nicht in Akte eingeteilt und wird pausenlos gespielt.

[42]) Montrose J. Moses und John Mason Brown, The American Theatre, New York 1934, S. 226.

ist, auch auf der Suche nach einer neuen Offenbarung des Lebens. Ihr gegenseitiges Verstehen könnte zu einer großen Liebe werden, wenn nicht die puritanischen Vorfahren und die Erziehung des Mädchens all ihr Handeln und Denken bestimmten. Sie ist überzeugt, daß sinnliche Liebe unrein ist, und sie ist in diesem Glauben durch die Beobachtung des Lebens in der Großstadt noch bestärkt worden. Für sie ist Rogers Seele die eines Kindes, das befreit werden muß, um den Problemen gegenübertreten und sie überwinden zu können. In dem Glauben, daß ihm durch ihren Tod die Bedeutung der Stärke und des Friedens im Leben offenbart würde, begeht sie Selbstmord. In einem Traum erscheint sie ihm und bringt ihre Botschaft einer lebenden Hoffnung auf einen kommenden Tag der Schönheit:

Apparition. Face the music; what music falling about you like rain; what splendor of broken chords, brass trumpets braying in the morning, and whisper of harps in the dusk . . . and far off, listen, the tread of a marching people singing a new song.

Solche ryhthmisch bewegten Zeilen zeigen den Zug zum wahrhaft dichterischen Ausdruck im Schauspiel an. In „music" verdammt John Howard Lawson die für eine ältere Generation kennzeichnende gefühlvolle Geisteshaltung und sagt eine wahrhaftigere und aufrichtigere Zeit voraus:

Apparition. Away! Away! Ghosts of yesterday, for the young are coming, marching, marching, marching; can't you hear the echo of their feet, can't you hear them singing a new song?[43])

Die Dramatisierung der „American Tragedy" bringt Theodore Dreisers Kritik an der ziellos dahintreibenden Jugend einer sittlich schwachen Gesellschaft auf die Bühne.[44]) Die Bedeutung dieses wohlbekannten Romans liegt für das amerikanische Publikum in der krassen Wirklichkeit der Tragödie und in der Tatsache, daß jedes der willensschwachen Mitglieder der

[43]) Die beiden aufgeführten Stellen in „Roger Bloomer", New York 1922, 3. Akt, S. 160.

[44]) Von Patrick Kearney bearbeitet. Zuerst 1926 aufgeführt, in der Spielzeit 1930—31 neuinszeniert. New York 1926.

jüngeren Generation ihr anheimfallen kann. Die Handlung beruht auf einem Zeitungsbericht über einen jungen Mann, der sich des von ihm entehrten Mädchens entledigt, um in eine reichere Gesellschaftsschicht einheiraten zu können. Sein Verbrechen wird aufgedeckt; er wird zum elektrischen Stuhl verurteilt. Die Tragödie liegt mehr in der Unverantwortlichkeit als in einer tatsächlichen niedrigen Geisteshaltung der jungen Generation, die weder die unerbittliche Logik aller ihrer Handlungen noch die bleibenden Werte des Lebens kennt. Dreiser kritisiert die moralische Schwäche der Jugend mit einer erschütternden Schärfe.

Die Ansicht, daß „das Kind der Vater des Mannes" sei, vertritt Mark Connelly in „The Wisdom Tooth".[45]) Das Stück erzählt die Geschichte eines überempfindlichen jungen Mannes, der durch eine romantische Rückkehr zu seinen Kindheitstagen zu einer positiven Persönlichkeit wird. Er kehrt mit der Gewißheit zurück, daß das Leben immer noch ein Abenteuer ist für die, die sich nicht davor fürchten.

Connelly verfaßte zusammen mit George Kaufman eine amerikanische Fassung von Paul Apels „Hans Sonnenstoßers Höllenfahrt". „The Beggar on Horseback"[46]) ist auch ein Traumstück, das einem ringenden Musiker all die Erlebnisse vorführt, die ihn nach der Heirat mit der Tochter des Millionärs erwarten. Er trifft all die „Schrecken" einer materialistischen Zeit, die ihm vom Komponieren fernhalten würden: eine unendliche Prozession von Dienern in einem Wald von Marmorsäulen, Jazzrestaurants, das Netz der Organisation in der Fabrik des Millionärs. Die Seele des Künstlers verabscheut diesen Materialismus; er zieht diesem Scheinleben ein Leben in Einfachheit mit dem Mädchen vor, das er wirklich liebt.

Mrs. Crothers und Mr. Dreiser stellen das Problem der Nachkriegsgeneration vom Standpunkt des erwachsenen Menschen aus dar; Mr. Barry und Mr. Lawson vertreten die Haltung einer rebellierenden Jugend. In „Street Scene"[47]) vollendet Elmer Rice die Betrachtung mit einer Analyse der geistigen Einstellung der Jugend, die in dumpfen Mietskasernen auf-

[45]) New York 1926.

[46]) New York 1923; mit einer Vorstellungsdauer von 224 Vorstellungen.

[47]) New York 1928. Es erhielt den Pulitzer-Preis (1928—29). Vorstellungsdauer: 607 Abende.

wachsen muß. Die hier aufeinandertreffenden Lebensphilosophien sind ein Teil des menschlichen Wirrwarrs, der sich auf den Stufen eines Wohnhauses im ärmsten Teil von New York abspielt. Der Verfasser läßt einen jungen Mann einer Welt gegenüberstehen, die ihm die Gelegenheit verweigert, das durch seine Erziehung erworbene Können zu verwerten. Sein aufbegehrendes Wesen trifft auf die Lebensweisheit von Rose, die den Tod ihrer Mutter durch die Hand ihres eigenen Vaters hat miterleben müssen.

Rose. . . . I was thinking, that if my mother had really belonged to herself, and that if my father had really belonged to himself, it never would have happened. It was only because they were always depending on somebody else, for what they ought to have had inside themselves. Do you see what I mean, Sam?

. . . . .

Once you're sure of yourself, the things that happen to you, aren't so important. The way I look at it, it's not what you do that matters so much; it's what you are.[48])

7. Das Negerelement auf der amerikanischen Bühne.

Eine bedeutsame Bestrebung des Theaterlebens der Jahre nach 1920 ist ein Interesse an dem sozialen Problem des Negers und eine neue Einschätzung seiner schöpferischen Fähigkeiten.[49])

Die erste Spielzeit dieses Jahrzehnts brachte Eugene O'Neills „Emperor Jones",[50]) eine Studie der Furcht in einer

---

[48]) „Street Scene", 3. Akt. Zitiert aus einem Nachdruck bei Burns Mantle, Best Plays of 1928—29, S. 52.

[49]) Von den frühen Anfängen des Banjosingens in den Straßen von Philadelphia zu Beginn des 19. Jahrhunderts bis zu ausgezeichneten musikalischen Revuen (wie z. B. „The Blackbirds" mit einer New Yorker Vorstellungszahl von 518 Abenden) hat der Neger immer eine bedeutende Rolle im Variételeben gespielt. Aber erst in diesem Jahrzehnt fängt man an, sich ernstlich mit seinem sozialen Problem zu beschäftigen. Vorher hatte sich nur „Onkel Toms Hütte" mit dieser Frage tendenziös ernstlich auseinandergesetzt.

[50]) Es wurde zuerst im Jahre 1920 mit dem Negerschauspieler Charles Gilpin in der Titelrolle gespielt. Dann wurde es 1921—22, 1924—25, 1926—

Negerseele. Brutus Jones, ein früherer Schlafwagenschaffner, hat auf einer westindischen Insel ein Vermögen und einen Thron gewonnen. Als er von einer drohenden Revolution unter seinen Untergebenen hört, verläßt er sein Schloß und flieht in die Wildnis.

In den sechs nächsten Szenen folgen wir dem fliehenden „Emperor" durch den Wald. Der rhythmische, monotone Schlag der Trommel (tomtom) durch die ihn verfolgenden Eingeborenen nimmt in dem gleichen Maße zu, wie die Furcht sein Herz schneller schlagen läßt. „Kleine formlose Ängste" jagen ihn von der Stelle weg, an der er seine Vorräte vergraben hat. Auch die Geister der Vergangenheit verfolgen und quälen ihn. Er sieht sich selbst, wie er bei einer Sklavenauktion verkauft wird; schließlich hypnotisiert ihn ein Zauberdoktor aus dem Kongo und verlangt von ihm das Opfer seines Lebens für einen Gott in Krokodilgestalt. Mit der letzten seiner Kugeln erschießt er das Ungeheuer und glaubt sich gerettet. Bei Anbruch der Dunkelheit entdeckt er, daß er im Kreise herumgeirrt und zu der Stelle zurückgekehrt ist, an der ihn die Eingeborenen mit ihren Silberkugeln erwarten. Als Smithers den Leichnam des Emperor sieht, sagt er:

Smithers. . . . 'E's a better man than the lot o' you put together.[51])

„All God's Chillun's Got Wings"[52]) ist O'Neills zweites Stück über den Neger. Es setzt sich die Behandlung der tragischen Folgen einer Heirat zwischen Schwarz und Weiß zum Ziel. Ella und Jim lernen sich in der dumpfen Atmosphäre der Mietskasernen der Großstadt kennen. Als beide acht Jahre alt waren, wollte Jim weiß sein und Ella schwarz.

Ihre Liebe hält allen Widersprüchen stand und endet schließlich in der Ehe. Trotz ihrer großen Liebe können sie aber einander nicht glücklich machen. Jims Mutter und Schwester sehen die Tragödie ganz klar:

1927 neuinszeniert. 1932 erfolgte eine Aufführung in Opernform von der Metropolitan Opera Company. 1933 sah die Verfilmung mit Paul Robeson in der Hauptrolle.

[51]) a.a.O., 8. Szene, S. 193.

[52]) New York 1924.

Mrs. Harris. Jim loves her a powerful lot, must be.
Hattie. I wonder if she loves Jim!
Mrs. Harries. She must, too. Yes, she must, too. Don't forget dat it was hard for her — mighty, mighty hard — harder for de white dan for de black!
Hattie. Why should it be?
Mrs. Harris. I ain't talkin' of shoulds. It's too late for shoulds. Dey's on'y one should. De white and de black shouldn't mix dat close.
Dere's one road where de white goes on alone; dere's anudder road where de black goes on alone —[53])

Ellas Irrtum verfolgt sie so sehr, daß sie sich schließlich selbst verabscheut. Als Jim sie langsam sterben sieht, erkennt er, daß auch ihre große Liebe nicht die rassischen Unterschiede beseitigen konnte.

Auf Veranlassung der Provincetown Players wurde ein anderes Negerstück gespielt, „In Abraham's Bosom"[54]) von Paul Green.[55]) Es bringt eine episodische Studie über den Kampf des Negers, seinem weißen Bruder geistig ebenbürtig zu sein. Durch intensives Studium und große Anstrengung versucht er sich zu beweisen, daß die Natur ihn mit der Fähigkeit ausgestattet hat, sich die ihm von Amerika zugesicherte „Gleichheit" zu erringen. Er kann es nicht allein tun, da seine eigene Rasse nicht über sich selbst hinaus denken kann. Er findet seinen Trost in der Religion und in der Hoffnung auf ein Leben nach dem Tode. Das Stück wurde von dem Pulitzer Prize Committee als eine getreue Beschreibung des Lebens des amerikanischen Negers bezeichnet.

Das Interesse an Negerthemen wuchs mit der Aufführung des dramatisierten Romans „Porgy" von Du Bose Heyward. Die realistischen Bilder des Negerlebens im Süden werden besonders lebhaft durch die Verwendung ihrer eingeborenen Lieder gestaltet.[56]) Das Stück fängt den Aberglauben dieser Neger, ihre kindliche Fröhlichkeit und ihre Zuneigung zueinander ein.

[53]) „All God's Chillun's". 2. Akt, 1. Szene, S. 42 (London 1925).
[54]) New York 1926.
[55]) Mitglied der Fakultät der University of North Carolina.
[56]) „Porgy", New York 1928. 1935—36 wurde es von der Theatre Guild in Opernform neu inszeniert.

Der Triumph des amerikanischen Negers im Theaterleben kam im Jahr 1929 mit „The Green Pastures", Marc Connellys Bühnenbearbeitung von Rourk Bradfords Roman „Ol' Man Adam an' His Chillun". Ein ganzes Neger-Ensemble unter der Leitung von Rev. Richard B. Harrison spielte die Negerfassung der biblischen Geschichte mit solcher Aufrichtigkeit und Schlichtheit, daß die Zuhörerschaft sich begeistert mitreißen ließ, eine für das moderne Theater seltene Erscheinung. Marc Connelly gebraucht die einfache Sprache eines Predigers aus dem „tiefen Süden", um die Geschichte der Schöpfung und das Bemühen des Herrn, eine „gute Erde" zu schaffen, lebendig zu schildern. Rev. Harrison, ein Neger aus dem Norden mit einer kanadischen Erziehung, gleichzeitig Prediger und Mitglied der Fakultät eines südlichen Negercolleges, stellte einen Gott mit einem imponierenden Körperbau und einer tönenden sympathischen Stimme dar. Er war in jedem Augenblick die beherrschende Figur auf der Bühne, ob er nun Adam unterrichtete, ob er Kain schalt, oder ob er Noah warnte. Der Neger faßte den Herrn als einen Gott der Gnade auf, der die Enttäuschung und die Last einer sündigen Welt zu tragen hat.

Die Art, wie sich die beiden Reinemachefrauen beim Abstauben des Tisches des Herrn unterhalten, ist typisch für die Mischung von Humor und Pathos im Dialog:

First Cleaner. . . . Ain't you noticed de Lawd's been unhappy lately?

Second Cleaner. Yeah, He ain't been his old self.

First Cleaner. Well, it jest so happens dat de Lawd is riled as kin be by dat measly little earth. Or I should say de scum dat's on it.

Second Cleaner. Dat's mankind down dere. (distant boom of a thunder-bolt) Looks like He's lettin' dem feel de wrath. Ain' dat a shame to plague de Lawd dat way?

First Cleaner. From what I hear dey been beggin' fo' what dey're gittin'. My brother flew down to bring up a saint de other day and he say from what he see mos' of de population down dere has made de debbil king an' dey's wukkin' in three shifts fo' him.

Second Cleaner. You cain't blame de Lawd.

First Cleaner. 'Cose you cain't. Dem human bein's 'd make any one bile oveh. Everytime de Lawd try to do sompin' fo' dem, doggone if dey don't staht some new ruckus . . .[57])

Der Herr steigt auf die Erde herab, um die Menschen dafür zu verfluchen, daß sie seinen Propheten bei einem Gelage in einem babylonischen Nachtklub getötet haben. Ein Donnerschlag und Dunkelheit gehen seinem Erscheinen in ihrer Mitte voraus:

God. Dat's about enough. I'se stood all I kin from you. I'se tried to make dis a good earth. I helped Adam, I helped Noah, I helped Moses, and I helped David. What's de grain dat grew out of de seed? Sin! Nothin' but sin throughout de whole world. I've given you ev'ry chance. I sent you warriors, and prophets. I've given you laws and commandments, and you've betrayed my trust. Everything I've given you, you've defiled. Every time I've forgiven you, you've mocked me. Listen, you chillun' o' darkness, yo' Lawd is tried. I'm tired o' de struggle to make you worthy o' de breath I gabe yo'. So I r e n o u n c e you. Listen to de words of yo' Lawd God Jehovah, for dey is de last words yo' ever goin' to hear from me. I r e p e n t o' des people dat I hab' made an' I will deliver dem n o m o r e.[58])

Der Herr schwankt nicht in seinem Entschluß, die Welt zu verdammen. Von Zeit zu Zeit erhält er Nachricht, daß seine wenigen Anhänger gegen die ganze Welt kämpfen müssen und seine Hilfe brauchen. Er weigert sich, auf ihr Flehen zu hören, bis der Glaube ihres Führers (Hezdrel, vorher hieß er Adam) ihm beweist, daß die Menschheit einen Gott der Gnade braucht.

In der Schlußszene sitzt der Herrgott inmitten seiner himmlischen Heerscharen; die Gesänge der Engel sind gedämpft, während sie den Herrn in seinem Nachdenken beobachten. Gabriel wird unruhig, als Gott sich weigert, Nahrung zu sich zu nehmen.

---

[57]) „The Green Pastures", New York und London 1930, 2. Teil, 1. Szene, S. 110.

[58]) a.a.O., S. 88.

Gabriel (in furchtsamen Tone) Lawd, is de time come fo' me to blow? (Er berührt die Trompete.)

God. Not yet, Gabriel. I'm jes' thinkin'.

Gabriel. What about, Lawd?

God. Mercy. Through s u f f e r i n' he said. . . . I'm tryin' to fin' it too. It's awful impo'tant. It's awful impo'tant to all de people on my earth. Did he mean dat even God mus' suffer? . . .

(Der Herr starrt auf die Erde hinab. Plötzlich kommt ein Ausdruck des Erstaunens in sein Gesicht, als er aus der Ferne eine Stimme rufen hört)

„Oh, Look at him! Oh, look, dey goin' to make him carry it up dat high hill! Dey goin' to nail him to it! Oh, dat's a terrible burden fo' one man to carry!" —

(Der Herr erhebt sich und murmelt „Ja!", als ob er etwas erkenne. Als die himmlischen Heerscharen ihren Gebieter lächeln sehen, brechen sie in den Choral „Hallelujah, König Jesus" aus. Man hört ihre Stimmen aus der Ferne, als die Szene sich langsam in Dunkel hüllt.)[59])

Brooks Atkinson spricht in der New York Times[60]) von „The Green Pastures" als „einem Stück von überwältigender Schönheit. Es kommt kaum darauf an, ob man es als Komödie, Phantasie, Folklore, Religion, Dichtung oder Theater wertet: denn es kommt gelegentlich ein Zeitpunkt, in dem diese Namen kaum etwas im Vergleich zu der hehren Schönheit eines vollkommenen Eindrucks zu sagen haben. Marc Connelly hat die Fabel des Herrn, der auf Erden wandelt, zu jenen erhabenen Höhen erhoben, wo die äußerste Einfachheit der religiösen Auffassung ein Stück von großer Gemütstiefe und spiritueller Begeisterung schafft, — in der Tat die Göttliche Komödie des modernen Theaters". Connellys besondere Leistung liegt in der Dramatisierung der universellen menschlichen Barmherzigkeit, so wie Goethe sie auch im „Prolog im Himmel" seines „Faust" preist. Daß der einfache Glaube des Negers als Mittel zu die-

[59]) a.a.O., S. 176.

[60]) The New York Times vom 27. Februar 1929. „The Green Pastures" hatte einen ungewöhnlichen Erfolg im Süden (Good News From Broadway, Current History, Mai 1936, S. 190.)

sem Ausdruck dient, ist einer der schönsten Tribute, die je ein weißer Mann seinem schwarzen Bruder gezollt hat. Die 640 New Yorker Vorstellungen, die zweijährige Tournee und die Verfilmung (1935) beweisen die Freude, die der einfache Negerglaube dem amerikanischen Publikum bringt.

8. Der geistige Kampf des Menschen gegen den Materialismus.

Im Jahre 1922 stellte ein fremder Beobachter einen deutlichen Zug zu einem Ausdruck geistiger Werte im zeitgenössischem Schrifttum fest. „Es gibt eine Gruppe von Menschen in Amerika, Menschen, die an das Leben nicht in der leichten Stimmung eines hohlköpfigen Optimisten herangehen, sondern mit dem Ernst desjenigen, der in die Tiefen des Unbekannten taucht, nicht immer sichtbar und doch immer gegenwärtig, mit dem hehren und erhabenen Leiden der mutigen Seele eines Künstlers."[61]) Sinclair Lewis, Willa Cather, Sherwood Anderson, Thornton Wilder, Edna Ferber und James Branch Cabell führten diese Bestrebung auf dem Gebiete der Prosa an. Edwin Arlington Robinson in der Lyrik und Frank Lloyd Wright in der Architektur fügten zur Erweiterung dieser Bewegung ebenso bei, wie es O'Neill im Theaterwesen tat.

Der Materialismus hatte das Leben zu einem Uhrwerk mechanisiert, und dabei den schöpferischen Genius des Zeitalters schwer verkümmern lassen. Er begegnete einem oberflächlichen Publikum und Theaterleuten, die keinen Verkaufswert in geistigen Fähigkeiten sahen. Daher war es ein großes Glück für O'Neill, die Provincetown Players zu finden, eine Gruppe von ernsten Künstlern, die gern alles einem Ideal opfern wollten. Wäre es nicht das Dilettanteninteresse am Theater gewesen, das diese Gruppe ins Leben rief und das viele Hunderte von Gemeinde- und Universitätsführern zur Tat anregte, dann würde das Theater wohl kaum diese Entwicklung zur wahren Dichtkunst aufweisen.

Eugene O'Neills „The Hairy Ape" endlich zeigt, wie ein Dichter den Kampf des Menschen gegen den Materialismus seiner Zeit auslegt. Der Mensch wird verkörpert von Yank, einem wahren Riesen an Kraft, dessen Aufgabe es ist, die

[61]) Gregory Zilboorg, „On the Verge", Drama Magazine, Januar 1922.

Kessel eines Ozeandampfers mit Kohlen zu heizen. Der Rhythmus des fahrenden Dampfers, die Bewegungen der Heizer, das Feuer, das aus den Kesseln mit feurigen Zungen heraus leckt, all das spiegelt sich in der gebrochenen und verwirrten Sprechweise von Yank und Paddy wider, wenn sie versuchen, sich ihre gegenseitigen Lebensansichten klar zu machen. Yank ist ganz modern, stolz auf die Kraft und die mechanische Vollkommenheit des Ozeanriesen. Paddy lebt noch ganz in der alten Zeit, als die Romantik der Segelschiffe die Meere beherrschte:

Paddy. . . . Oh, to be back in the fine days of my youth, ochone! Oh, there was fine beautiful ships them days — clippers wid tall masts touching the sky — . . . 'Twas them days a ship was part of the sea, and a man was part of a ship, and the sea joined all together and made it one. (Verächtlich.) Is it one wid this you'd be, Yank — . . . breaking our backs and hearts in the hell of the stokehole — . . . caged in by steel from a sight of the sky like bloody apes in the Zoo! . . .

Yank (der mit verächtlichem Grinsen zugehört hat, bellt seine Antwort heraus) Sure ting! Dat's me: What about it? . . . Sure I'm part of de engines! Why de hell not! Dey move, don't dey? Dey're speed, ain't dey? Dey smash trou, don't dey? Twenty-five knots a hour! Dat's goin' some! Dat's new stuff! Dat belongs! Say listen. All dat crazy tripe about nights and days; all dat crazy tripe about stars and moons; all dat crazy tripe about suns and winds, fresh air and de rest of it — . . . It blows dat up! It knocks dat dead! It slams dat offen de face of de oith! . . . I'm at de bottom get me! Dere ain't nothin' foither. I'm de end. I'm de start! I start somep'n and de woild moves! It — dat's me! De new dat's moiderin' de old! . . . I'm smoke and express trains and steamers and factory whistles; I'm de ting in gold dat makes it money! And I'm what makes iron into steel! Steel! Steel! Steel! — I'm de muscles in steel, de punch behind it! . . .[62])

Yanks Philosophie ist positiv; sie ist der Ausdruck der Freude in dem Gefühl, mit seiner eigenen physischen Stärke

[62]) „The Hairy Ape", New York 1928.

ein Teil des mächtigen Maschinenalters zu sein. Und dieser primitive Glaube wird erst erschüttert, als die Augen einer oberflächlichen Kapitalistentochter ihm ihre Verachtung entgegenblitzen. Dann erst wird ihm klar, daß es noch andere Menschen in der Welt gibt, die in einer andern Beziehung zur Natur stehen als er selbst. Nun mit einem Male sieht er, daß es mehr in der Welt gibt als seine eigene kleine Sphäre des Heizraums, und daß in dieser Welt die Menschen nicht nur nach ihrer körperlichen Stärke gemessen werden.

Yank. I ain't in heaven, I ain't on oith — I'm in de middle takin' all de woist punches from bot of em —.[63])

Die Anklage, die Margaret Douglas ihm ins Gesicht geschleudert hat, läßt ihn nicht mehr los:

Yank. Hairy ape, huh? Sure! Dat's de way she looked at me, aw right. Hairy ape! So dat's me, huh? . . . You skinny tart! You white-faced bum, yuh! I'll show yuh who's a ape![64])

Das Gefühl nach Rache gegen die, die ihm sein gutes Leben genommen haben, führt ihn schließlich in die Reihen der unzufriedenen Arbeiter. Aber auch sie wenden sich von ihm ab. Vor dem Käfig eines Gorillas im Zoo sucht er eine letzte Gelegenheit, sich der Erde zu verbinden. Er möchte diesen „Bruder" befreien, um mit ihm zusammen die Welt zu reformieren. Aber dann muß er entdecken, daß das Tier doch stärker ist als er. Von den gewaltigen Armen des Gorilla zerdrückt, sinkt er zu Boden:

Yank. Christ, where do I get off at? Where do I fit in? . . .[65])

In der Entwicklung dieses geistigen Kampfes von Yank, mit der Welt in Einklang zu kommen, hat O'Neill die ganze Entwicklung des Menschen im Zeitalter der Maschine dramatisch behandelt: die Freude dieses Menschen an der Erfindung, das Abstimmen des menschlichen Rhythmus auf den mechanischen, das Erwachen des Mißtrauens gegen seine Mitmenschen, das Suchen nach Rache, der vergebliche Versuch eine Lebensphilosophie zu finden, und der Verzicht auf das Recht zu leben.

---

[63]) „The Hairy Ape", 8. Szene, S. 76. (London 1923).
[64]) 4. Szene, S. 39.
[65]) a.a.O., 8. Szene, S. 77.

Das Publikum von 1922 war unfähig, die Ungeheuerlichkeit der Symbolik dieses Stücks zu begreifen. Eine Mehrzahl von ihnen war nicht genug daran interessiert, um unter die „vergoldete" Oberfläche zu schauen und um an ihr letztes Ziel zu denken.

Im Jahre 1925 wurde die gleiche Philosophie auf das Bemühen des modernen Menschen, Vollkommenheit im Leben zu erreichen (in der Familie, in der Liebe, im künstlerischen und materiellen Erfolg) angewandt. „The Great God Brown" von Eugene O'Neill ist „Polizeihauptmann Brown! Bezirksrichter Brown! Ratsherr Brown! Gesetzgeber Brown! Bürgermeister Brown! Kongreßmann Brown! Gouverneur Brown! Senator Brown! Präsident Brown! Oh, wieviele Personen in einem Gott vereinigt machen den guten Gott Brown aus?"[66])

O'Neill beschreibt, wie die mephistophelischen Eigenschaften des Menschen sich mit den Kräften des Materialismus verbinden, um seine eigene Seele zu zerstören. Alles was Brown schafft, wird immer gekennzeichnet werden durch „jenes ironische Grinsen des Pan, dessen Ohren schläfrig sind durch das zerfallende Gemurmel vergangener und zukünftiger Zivilisationen; halb hört er den Gesetzen zu, durch die seine Flöhe ihn zum Sklaven machen wollen."[67])

Dieses Stück gibt eine objektive Darstellung der Unterströmungen des Lebens in dem Zeitalter der „Prosperity": das Mißverstehen zwischen selbstischen Eltern und Kindern, die frei sein wollen; der grimme Haß zwischen dem verhungernden schöpferischen Künstler und dem fettwanstigen Geschäftsmann; die Sehnsucht der modernen Frau nach vollkommener Liebe. Eine faustische Lösung drückt sich in den Worten von Margaret aus, die den Tod Dions, ihres Künstlergatten, hat erleiden müssen — der in dem materialistischen Brown wiedergeboren wird, um erneut zu sterben.

Margaret (starrt den Mond mit einer nachdenklichen, ergebenen Saftheit an). . . . I want to feel the moon at peace in the sea! I want Dion to leave the sky for me! I want him to sleep in the tides of my heart. (Sie nimmt langsam unter ihrem Kleid, wie aus ihrem Herzen, die Maske Dions hervor, so wie sie zuletzt war und hält sie vors Gesicht). My lover!

[66]) „The Great God Brown", New York 1925, 4. Akt, 1. Szene, S. 93.
[67]) a.a.O., 4. Akt, 1. Szene, S. 93.

My husband! My boy! You can never die till my heart dies! You will live forever! You are sleeping under my heart! I feel you stirring in your sleep, for ever under my heart.[68])

O'Neill versuchte die Symbolik des „Great God Brown" seinem Publikum dadurch klarer als in seinem vorhergehenden Stück „The Hairy Ape" zu machen, indem er Masken verwandte, die jede seelische Veränderung im Leben eines Menschen andeuten sollten. Die Zuschauer waren sowohl durch die Masken als auch durch den Inhalt verblüfft, zeigten aber trotzdem während einer Aufführungszeit von 282 Abenden ihr Interesse. „The Great God Brown" wurde von der Theatre Guild aufgeführt, einer Organisation, die sich aus den Neighborhood Players entwickelt hatte.[69])

Das Berufstheater wollte nicht den sicheren Profit realistischer Stücke einem experimentierenden Schriftsteller, der nicht die Sprache seiner Zeit gebrauchte, opfern. Die Liebhabertheater jedoch suchten nach Gelegenheiten, neu auftauchenden Bühnenautoren zu helfen. So führte das Pasadena Community Playhouse[70]) O'Neills nächstes Bühnenstück auf: „Lazarus Laughed." An der biblischen Geschichte von der Auferweckung des Lazarus von den Toten wird das Thema des Sieges des Lebens über den Tod entwickelt. Kaiser Tiberius stellt die materialistische Kraft dar, Lazarus die geistige. Jener will sich nicht bekehren lassen und gebraucht seine Macht, um den Propheten des ewigen Lebens zu töten. Die Unfähigkeit des Materialismus, das Geistige Leben zu tötèn, spricht sich in den letzten Worten des sterbenden Lazarus aus :

Lazarus. Like rain into the sea!
The sea remains! Man remains!
Man slowly rises from the past
of the race of men that was his
tomb of death! For Man, death is not!
Man, son of God's laughter, i s ![71])

[68]) a.a.O., Epilog, S. 111.

[69]) Die Neighborhood Players sind eine Amateurgruppe, die sich ein Jahr nach den Provincetown Players (1915) zusammenfanden.

[70]) In Pasadena, California. Im Jahre 1917 begründet. Leiter: Gilmor Brown.

[71]) „Lazarus Laughed", New York 1928.

Die Wirkung des Dialogs wird durch Musik, Tanz und Chöre erhöht. Auf die Worte des Lazarus „Death is the fear between" antwortet der Chor:

Chor. Laugh! Laugh!
There is only life!
There is only laughter!
Fear is no more,
Death is dead!

In einer Dichtkunst von gleicher Schönheit wird die Vision des Juan Ponce de Leon an der „Quelle" beschrieben:

De Leon. Love is a flower
For ever blooming
Life is a fountain
For ever leaping
Upward to catch the golden sunlight
Upward to reach the azure heaven
Failing, falling,
Ever returning,
To kiss the earth that the flower may live.[72])

O'Neills Generation muß die Symbolik dieser Worte mit dem Auf und Ab des zeitgenössischen Lebens deuten.

Der finanzielle Zusammenbruch von 1929 brachte der Nation ein plötzliches Erwachen. Der Reichtum, der als treibende Kraft Amerika in die Weltkrise hineingezogen hatte, begann jetzt, den ganzen sozialen und politischen Zustand der Nation zu verändern. Amerika sah ein, daß es eine zu schnelle Mechanisierung, die durch die industrielle Revolution eingeleitet worden war, zugelassen hatte. Hier gab es nicht die Sitten, Klassenvorrechte oder Institutionen einer alten Welt, die diesen Entwicklungsprozeß hätten verlangsamen können. Die westliche Demokratie kannte keine langsame wirtschaftliche Ausnutzung des natürlichen Reichtums. Die Antwort auf die Frage, der die Demokratie zu Beginn des Jahrhunderts gegenüberstand: „wie weit kann die Freiheit des Einzelnen gehen,

[72]) „The Fountain". New York 1925. 10. Szene, S. 103.

[73]) Alice Roosevelt Longworth, die Tochter Theodore Roosevelts, hat diese Periode „eine Zeit, in der das Goldene Kalb dreifache Sahne gab" genannt.

ohne das Volkswohl zu gefährden?", war von der Volksvertretung nicht beantwortet worden. Die Ausbeuter waren selbst in die Kreise der Regierung eingedrungen und hatten die Gesetzgebung zu ihrem eigenen Vorteil und damit zum Schaden der ganzen Nation verwendet. Das Nachkriegsjahrzehnt[73]) brachte ein erhöhtes Lebens- und Arbeitstempo, das eine ernste Beschäftigung mit dem sich verändernden Zustand der Demokratie verhinderte. Erst als der Zusammenbruch sich zu einer bleibenden und immer stärker werdenden Depression entwickelt hatte, sah sich Amerika vor der Frage: Ist eine wirtschaftliche Demokratie die einzige Lösung für unsere wachsenden Schwierigkeiten?

V. Die Krisis und die beginnende Entwicklung einer Wirtschaftsdemokratie

1. Die kritische Lage fordert ein neues System.

Die wirtschaftliche Krise von 1929 hatte bewiesen, daß die Kräfte des Maschinenzeitalters die Demokratie von ihren wichtigsten Grundsätzen entfernt hatten. Die Demokratie ihrerseits hatte es verfehlt, den von der industriellen Revolution in Bewegung gesetzten Kräften eine feste Grundlage zu geben. Die Jahre der Depression stellten Amerika dem Problem gegenüber, seine Form der Regierung neu zu definieren und die wirtschaftlichen Schwierigkeiten der Nation zu lösen.

Das Theater der Jahre nach 1930 zeigt eine große Menge von Theaterstücken, die all die Erscheinungen der Nachkriegszeit („prosperity", Oberflächlichkeit und Zynik) widerspiegeln und dabei nachäffen. Es offenbart die starken Wünsche einer radikalen Gruppe. Es wendet sich zu historischen Ereignissen, bei denen es einen von Glauben durchdrungenen Idealismus sucht. Und schließlich vereinigt es die Bemühungen von gemeinschaftsbewußten Schriftstellern um ein neues System der Zivilisation.[1]) Eine Analyse der von ihnen verfaßten Stücke

[1]) Dieser Zug im Theaterleben ist mit einer anerkannten zeitgenössischen Bewegung verbunden. Edgar J. Fisher, einer der Direktoren vom Institut für internationale Erziehung in New York, berichtet darüber:

zeigt die Tendenzen des nationalen Lebens, die dieses neue System gestalten.

Da es das Geschick der modernen Gesellschaft ist, in einer Welt plötzlichen und unvorhergesagten Wechsels leben zu müssen, strebt diese neue Ordnung nach einem zufriedenstellenden Ausgleich zwischen den Grundsätzen der Demokratie und den Kräften der modernen Industrie. Der Zusammenbruch von 1929 bedeutete eine Wende in der industriellen Vorherrschaft und eine scharfe Betonung der gesetzgebenden Körperschaften. Die ungeheure industrielle Ausdehnung der Nachkriegsjahre war ohne jede Rücksicht auf wirtschaftliche Gesetze vor sich gegangen und hatte eine Lage geschaffen, in der die Wirtschaft über der Demokratie stand. Als nun die finanzielle Krise eine plötzliche Umwälzung brachte, die die Vorherrschaft der gesetzgebenden Kräfte über Industrie und Erzeugung verlangte, sah die ganze Nation die einzige Hoffnung auf Wiederaufbau in Regierungsmaßnahmen. Einige Menschen glaubten an ein planloses Experimentieren und sahen den einzigen Ausweg in Notmaßnahmen. Andere zogen es vor, die Grundbegriffe amerikanischer Demokratie hervorzusuchen und auf diesem bekannten Fundament von neuem aufzubauen.

In früheren nationalen Krisen haben solche Parteiungen der Demokratie dadurch geholfen, daß sie einander ergänzten. Aus demselben Geiste (des Kompromisses und gegenseitigen Zugeständnisses) muß auch die Lösung der heutigen Probleme kommen. Die Vertreter des Experiments und die der Reaktion (als Anhänger der Grundbegriffe der amerikanischen Demokratie) stimmen darüber ein, daß folgende Probleme gelöst werden müssen:

1. Soziale Gerechtigkeit.
2. Beseitigung der Verschwendung in politischen Kreisen.
3. Bessere Verteilung des Reichtums durch den Schutz des Rechts („opportunity") des Menschen auf Arbeit.

Die Probleme, die in den folgenden Stücken gezeigt werden, stellen die angedeutete gemeinsame Anstrengung der verantwortungsbewußten Schriftsteller dar, denen das Schaffen eines neuen Systems der Zivilisation am Herzen liegt.

„Wir leben in einer Zeit, in der Anstrengungen gemacht werden, die Lebensbedingungen grundsätzlich und nicht nur oberflächlich zu ändern." News Bulletin, Institute of International Education, Januar 1936.

2. Das Werden des neuen Systems.

A. Soziale Gerechtigkeit.

a) Die Rechte der Gemeinschaft sind wichtiger als die Rechte des Einzelnen.

Der Anbruch des 20. Jahrhunderts unter dieser neuen Philosophie wird in Susan Glaspells Drama „Alison's House" behandelt. Als Grundlage dient das Leben der amerikanischen Dichterin Emily Dickinson, deren Leben achtzehn Jahre nach ihrem Tode eine Rechtfertigung erfährt. Dieser Sieg wird durch den Geist der neuen Generation, die das Wohl aller zuerst im Auge hat, möglich gemacht. Das Stück beginnt am Mittag des letzten Tages des neunzehnten Jahrhunderts, des 31. Dezember 1899. Die überlebenden Mitglieder der Familie Alisons, die Emily Dickinson verkörpern soll, sind zum letzten Male in dem alten Heim versammelt. Der Verkauf des von ihnen allen geliebten Landhauses wird dadurch nötig, daß Alisons Schwester Agatha nicht ihre Pflichten darin aufgeben will. Ihr Versuch, es in Brand zu stecken, erregt das Entsetzen der Familie. Ihrer Nichte Elsa, die am meisten der toten Alison ähnelt, vertraut die 80jährige Agatha ihr sorgfältig behütetes Geheimnis an, — die Brieftasche, die sie seit Alisons Tode verborgen hält.

Agatha, das Symbol des alten Lebens, das alles bewahrt, stirbt mit dem 19. Jahrhundert und läßt ihr Geheimnis in den Händen der dem neuen Jahrhundert angehörenden Elsa. Am Abend desselben Tages begibt sich Elsa mit ihrem Vater und ihrem Bruder Eben in das Zimmer der Alison, das eigentlich nie betreten werden sollte. Mr. Stanhope möchte gern wissen, was Agatha ihrer Nichte übergeben hat. Das Portefeuille wird geöffnet; ein Bündel alter Gedichte fällt heraus.

Elsa. It's here — the story she never told. She has written it, as it was never written before. The love that never died — loneliness that never died — anguish and beauty of her love! . . .

Eben. I never really knew the story.

Stanhope. She had gone East, with Father, to Cambridge. Thirtieth reunion of Father's class. She met him there. He was a teacher of English, at Harvard. At once they seemed to recognize each other. He was for her. She was for him.

That was — without question. But he was married. He had children. They parted. But — they were one — I know that now.

Stanhope. . . . I will protect my sister . . . She does not have to show her heart to the world.

Elsa. Father! You don't mean — Tell us you don't mean —!

Stanhope. I mean that I am going to burn them in her own fireplace — before her century goes.[2])

Die letzten Minuten des alten Jahrhunderts finden Stanhope in dem festen Glauben, daß die Welt Alisons Geheimnis nicht kennen soll. Er trägt auch immer noch den alten Haß gegen seine Tochter im Herzen, die alle konventionellen Regeln brach, um dem Mann ihrer Liebe zu gehören.

Stanhope. Oh, Elsa! Why did you go away — and besmirch the name Alison held high? . . .

Stanhope. It is possible to love so much you can live without your love.

Elsa. I suppose it is possible, if you are a very great soul, or have a very stern sense of duty. But do you know, Father, I feel Alison wrote those poems for me.

Stanhope. I feel she wrote them for me.

Elsa. And there will be those in the future to say, „She wrote them for me".

Stanhope. I feel — something right, something that all the time had to be, in you and me, here alone in her room, giving back to her century what she felt and dit not say.

Elsa. But she did say.

Stanhope. For herself alone.

Elsa. How can you know that? And even so — what has been brought into life cannot be taken from life. (Stanhope goes to fire, puts on more wood).

Elsa (steht zwischen ihm und dem Feuer). Father! The birds that sang thirty years ago. The flower that bent in the wind. (Die Uhr schlägt den ersten Schlag der zwölften Stunde. Er steht regungslos und lauscht. Sie hat Tränen in der Stimme.) Happy New Year, Father.

---

[2]) a.a.O., 3. Akt, S. 249 ff.

Stanhope. Happy — It isn't — what you said . . . But her. It goes. It is going. It is gone. She loved to make her little gifts. If she can make one more, from her century to yours, then she isn't gone . . . Er hält ihr die Gedichte entgegen: For Elsa — from Alison.[3])

Der Entschluß stellt ein großes persönliches Opfer für den Stanhope der alten Generation dar. Für Elsa bedeutet er eine Quelle des Glücks; sie empfindet das Erhalten der Gedichte als ein Geschenk für die Menschheit. In dieser Szene ist symbolisch das Niederbrechen der puritanischen Vorurteile angedeutet, wodurch der Gedanke an die eigene Person durch den Geist der Gemeinschaft ersetzt wird.

b) Eine neue Religion anstelle des Puritanismus.

Der Konflikt zwischen den starken Einflüssen des Puritanismus und einer gesunden Liebe wird von O'Neill am Beispiel der griechischen „Elektra"-Sage dargestellt. Er beweist, daß eine Verwandtschaft besteht zwischen der puritanischen Läuterung der Seele durch Selbstquälerei und dem Verlangen nach Rache bei den Göttern der Griechen. „Mourning Becomes Electra" besteht aus drei Teilen, „The Homecoming", „The Hunted" und „The Haunted", deren Aufführungsdauer 5 Stunden beträgt. Die Handlung beginnt im Frühjahr 1865 und endet im Sommer 1866.

Vor den hohen Säulen, die dem grauen Haus der Mannons das Aussehen eines griechischen Tempels geben, muß sich die Elektra der neuenglischen Szene (Lavinia) durch ihre Mutter (Christine) verhöhnen lassen:

Christine. What are you moon-gazing at? Puritan maidens shouldn't peer too inquisitively into spring! Isn't beauty an abomination and love a vile thing? . . . Why don't you marry Peter? You don't want to be left an old maid, do you?

Lavinia. You needn't hope to get rid of me that way. I'm not marrying anyone. I've got my duty to Father.

---

[3]) a.a.O., 3. Akt, S. 252 ff.

Christine. Duty! How often I've heard that word in this house! Well, you can't say I didn't do mine all these years. But there comes an end.

Lavinia. And there comes another end — and you must do your duty again![4])

Lavinia hat die Liebe Christines zu Captain Brand, dem unehelichen Kind des Großvaters Mannon, entdeckt. In der Nacht nach der Heimkehr ihres Vaters wacht sie durch einen Traum auf, daß er nach ihr ruft. Sie eilt in sein Zimmer und hört seine sterbenden Worte: „Sie ist schuldig — keine Medizin!"[5]) Als sie Gift in der Hand ihrer Mutter entdeckt, weiß sie, daß diese sich des Mordes schuldig gemacht hat. Mit der rationalistischen Einstellung des modernen Menschen erzählt nun O'Neill die bekannte Geschichte, wie Elektra und ihr Bruder Orest die Ermordung Agamemnons durch seine Frau Klytämnestra rächen. Die moderne Fassung setzt psychologische Analyse anstelle des griechischen Elements eines unerbittlichen Schicksals.

Der Kampf um Gerechtigkeit liegt ganz auf den Schultern Lavinias. Ihr Bruder Orin (Orest) liebt seine Mutter genau so wie Lavinia ihren Vater geliebt hat; er schaudert vor der Drohung seiner Schwester zurück, alles der Polizei zu enthüllen, wenn er ihr nicht hilft:

Orin. Vinnie! Do you realize what it would mean —?

Lavinia. I realize only too well! You and I, who are innocent, would suffer a worse punishment than the guilty — for we'd have to live on! It would mean that Father's memory and that of all the honorable Mannon dead would be dragged through the horror of a murder trial! But I'd rather suffer that than let the murder of our father go unpunished![6])

Es gelingt Lavinia und Orin, den Geliebten ihrer Mutter zu ermorden. Lavinia erzählt ihrer Mutter von diesem Akt der Rache. Christine begeht Selbstmord, weil sie keinen anderen Ausweg mehr sieht.

---

[4]) „Mourning Becomes Electra", 1. Teil: „Homecoming", 3. Akt, S. 78 (Jonathan Cape, London 1931).

[5]) a.a.O., S. 106.

[6]) a.a.O., S. 159 (2. Teil, 3. Akt).

Der dritte Teil von „Mourning Becomes Electra" sieht Lavinia und Orin von einer Reise nach den Inseln des Ostens zurückkehren. Lavinia ist ebenso schön wie ihre Mutter geworden und hat ihren Bruder ganz nach dem Bilde seines Vaters geformt, sodaß er sie jetzt liebt und verehrt. Und doch kann Orin, als sie das alte Haus wieder betreten, nicht das Gefühl der Schuld loswerden.

Vinnie sehnt sich danach, Orin und sich selbst glücklich zu machen. Sie will Peter, einen Jugendgespielen, heiraten und hofft, daß dessen Schwester Hazel und Orin sich zusammenfinden. Auf ihren Vorschlag erwidert Orin:

Orin. I have no right in the same world with her . . . Were you hoping you could escape retribution? You can't! . . . Can't you see I'm now in Father's place and you're Mother? That's the evil destiny out of the past I haven't dared predict! I'm the Mannon you're chained to! . . . Vinnie for the love of God, let's go now and confess and pay the penalty for Mother's murder, and find peace together!

Lavinia. Peace! No! You coward! There is nothing to confess! There was only justice!

Orin (dreht sich herum und spricht mit den Bildern an der Wand mit einem fast wahnsinnig anmutenden Spott): You hear her? You'll find Lavinia Mannon harder to break than me! You'll have to haunt and hound her for a lifetime!

Lavinia. I hate you! I wish you were dead! You're too vile to live! You'd kill yourself if you weren't a coward!

Orin. Vinnie! . . . Another act of justice, eh? You want to drive me to suicide as I drove Mother! An eye for an eye, is that it? . . . Yes! That would be justice — now you are Mother! She is speaking now through you! Yes! It's the way to peace . . .[8])

Die moderne Psychologie liefert dem Schriftsteller die Begründung für einen Geist, der sich selbst läutert. Lavinia, die den Samen der Gerechtigkeit in die Herzen jedes der anderen gepflanzt hat, wird durch ihre eigene Logik gezwungen, sich die allerschwerste Strafe selbst aufzulegen:

[8]) a.a.O., S. 246, 252.

Lavinia. . . . I'm not going the way Mother and Orin went. That's escaping punishment. And there's no one left to punish me. I'm the last Mannon. I've got to punish myself! Living alone here with the dead is a worse act of justice than death or prison! I'll never go out or see anyone! I'll have the shutters nailed close so no sunlight can ever get in. I'll live alone with the dead, and keep their secrets, and let them hound me, until the curse is paid out and the last Mannon is let die! (mit einem seltsam grausamen Lächeln des Frohlockens über die kommenden Jahre der Selbstqual). I know they will see to it I live for a long time! It takes the Mannons to punish themselves for being born![9])

„Mourning Becomes Electra" läßt den Zuschauer mit der Aufforderung zurück: Reinige deine Seele von überlebten und schädigenden religiösen Lehren und begrüße die Gesundheit und die Kraft einer neuen Zeit! Es stellt eine Botschaft von allumfassender Wichtigkeit für ein Volk dar, das ein neues Evangelium sucht, um sich von der Ehrfurcht vor den Götzen eines materialistischen Zeitalters frei zu machen.

c) Die Würdigung besserer Lebenswerte durch die Gesellschaft.

Philip Barry verlangt die Würdigung der tieferen Werte des Lebens durch eine Gesellschaft, die sich organisch fortentwickeln will. Wieder wendet sich das Drama der Frau und ihrer Rolle in der Gesellschaft zu. „The Animal Kingdom"[10]) greift die Unaufrichtigkeit der modernen Frau an, die nicht den Wert einer einfachen und aufopferungsbereiten Liebe zu schätzen vermag. Der Autor spricht von dem Bedürfnis des modernen Mannes nach einer Liebe, die auf einer höheren geistigen Ebene liegt, als sie je die selbstische und müßige Frau zu erreichen vermag. Er versucht aber nicht die Frage zu beantworten, warum die jüngere Generation so leicht von den Theorien des Judge Lindsey beinflußt war, noch versucht er zu erklären, warum sie sich vor der Ehe scheut. Er erzählt einfach die Geschichte eines jungen Mannes, der entdeckt, daß er

[9]) a.a.O., S. 287.
[10]) New York 1931.

diese selbstlose Liebe nicht bei der von ihm erwählten Frau finden wird. Eine andere Frau hatte ihm diese aufopferungsbereite Liebe bewiesen, ohne einen Lohn dafür zu verlangen.

„The Animal Kingdom" zeigt den Wunsch der modernen Jugend, die Liebe als ein tiefes Gefühl und nicht als ein bloßes „Geschäft" zu behandeln und beweist die Rückkehr geistiger Werte in die Beziehungen von Mann und Frau.

Das gleiche Problem wird von einem der führenden Romanschriftsteller Sinclair Lewis in „Dodsworth" behandelt. Als „best seller" und großer Erfolg in dramatisierter Form,[11]) beweist es das aufrichtige Interesse des Publikums an seinem allerwichtigsten Problem: einer Stabilisierung der Gesellschaft durch die höheren Werte des Lebens. „Sam" Dodsworth ist der typische Amerikaner von 1933. Er besitzt die Offenheit des „Yankee Doodle" von 1787 (vgl. S. 10). Seine Handlungen werden von denselben Grundsätzen der Wahrheit geleitet, die John Trueman veranlaßten, die falsche „fashion" von 1845 zu kritisieren (vgl. S. 13). Zu der „Be yourself"-Philosophie des „Show-Off" (vgl. S. 77) fügt er eine aufrichtige Lebenshaltung und eine tiefe Ehrfurcht vor den Werten der Kultur des eigenen Landes hinzu. Ihm bedeutet die Gleichheit zwischen den Geschlechtern das Recht von Mann und Frau, wahre Aufrichtigkeit voneinander zu fordern.

Als Präsident der Revelation Motor Company in Zenith, einer Stadt des Mittelwestens, hat Sam arbeitsreiche Jahre, in denen er ein Vermögen erworben hat, hinter sich. Er entschließt sich, zusammen mit seiner Frau Fran „das Leben zu genießen".

Da er stolz auf sein eigenes Heim und sein Land ist, kann er Fran nicht verstehen, wenn sie sagt: „Du weißt nicht, was man dabei verpaßt, wenn man ein sicheres und gesundes amerikanisches Leben führt. Ich bin vielleicht ein Snob, aber ich weiß jedenfalls, was ich will".[12]) Aber er liebt Fran, und er will ihr dabei helfen, wenn sie hinter dem Glanz der Kultur und des Lebens der Alten Welt herjagt. Und doch läßt er nicht von seinem Glauben, daß Amerika das beste Land, besonders für

[11]) „Dodsworth". New York 1934. Bühnenbearbeitung von Sidney Howard.

[12]) „Dodsworth". Zitiert aus einem Nachdruck bei Burns Mantle, Best Plays of 1933-34, 1. Akt, 2. Szene, S. 122.

Amerikaner, ist und immer bleiben wird. Bestärkt wird dieser Glaube noch dadurch, daß ihm das Gebaren der „Gesellschaft" in England und Frankreich fremd erscheint.

Dodsworth. Maybe I don't think so much of it. Maybe clean hospitals and concrete high roads and no soldiers along the Canadian border come nearer my idea of the real thing! My God! There are twenty million cars at home in America and I've contributed something to every one of them out of my own personal civilization! And if that isn't more than just knowing how to order a dinner . . .[13])

Er fährt nach Amerika zurück, als er hört, daß Fran sich eine Villa in der Schweiz gemietet hat und ihn nicht mehr sehen will. Als er im Herbst zurückkehrt, bittet sie ihn um die Scheidung, da sie den deutschen Baron Kurt von Obersdorf heiraten will. Als Sam gewahr wird, daß sie von ihrem Entschluß nicht abzubringen ist, verläßt er sie mit den Worten: „Ich muß mich erst mal an den Gedanken gewöhnen. Und ich glaube, ich kann's".[14])

In Neapel, wo er auf seine Scheidung wartet, trifft er Mrs. Cortwright und findet bei ihr die Aufrichtigkeit, die er bei sich selbst und bei anderen immer so sehr geschätzt hatte. Gerade diese Eigenschaft hatte Fran aber nicht besessen. Frans Pläne sind durch die Mutter des Barons vereitelt worden. Als Sam mit ihr schon auf dem Dampfer nach Amerika steht, sieht er plötzlich ein, daß er mit dieser Frau nicht mehr glücklich sein kann. Sie hatte eben nie einen höheren Wert des Lebens zu sehen vermocht.

In der Gestalt des Sam Dodsworth spricht Sinclair Lewis den Glauben des erfolgreichen amerikanischen Geschäftsmannes an seine eigene Kultur und seine eigene Regierungsform aus. Sein Glaube an die Wichtigkeit einer wirklichen Aufrichtigkeit stellt auch die wachsende Überzeugung des amerikanischen Publikums dar. Henry Ford gibt derselben Einstellung in folgenden Worten Ausdruck: „Wir werden aufhören, uns selbst zu täuschen, und das wird die andern hindern, uns zu täuschen. Wir wissen, daß das Amerikanische System uns

[13]) a.a.O., 2. Akt, S. 134.
[14]) a.a.O., 3. Akt, S. 149.

jeden sozialen Vorteil bietet, den sich die Menschen gewünscht haben . . . Und wir wissen auch, daß das Land sich mit Ehrlichkeit, Klugheit, Fleiß und einer wachsamen Rücksicht auf die Rechte jedes Mannes, jeder Frau und jedes Kindes zu einem solchen Reichtum entwickeln kann, daß die Depression nur wie eine unbedeutende Erhöhung auf einer Straße aussehen wird. Alle falschen Propheten der Welt können nicht das amerikanische Volk davon überzeugen, daß das Amerikanische System schlecht ist und daß es keinen Erfolg haben wird."[15])

d) Das Verlangen nach sozialer Gerechtigkeit.

Die Dramatisierung des Romans von Erskine Caldwell „Tobacco Road" durch Jack Kirkland zeigte, daß die Lage der „armen Weißen" in Georgia durchaus nicht mit dem amerikanischen Ideal übereinstimmte. Das weckte die Verpflichtung zur Tat in einem Publikum, das sich mit sozialer Gerechtigkeit befaßte. Das Stück erzählt die Lebensgeschichte einer ganzen Gesellschaftsschicht in den ernsten und heiteren Anmerkungen zu dem Leben der Lesterfamilie, das eine tägliche Runde aus Streitereien, Gebeten, Diebstählen, Verzweiflung und neu aufflackerndem Optimismus ausmacht. Die ungepflasterte Straße, die dem Stück den Titel gibt, bildet den Hintergrund. Fünf Tonnen Erde werden benötigt, um diese Straße, in der alle Anwohner nur barfuß herumlaufen, einigermaßen einzuebenen.

Jeeter Lester, die Hauptperson, verkauft seine Tochter für $ 7. Der einzige Wunsch seiner Frau besteht in einem „purty dress to be buried in". Seine verkrüppelte Mutter wandert eines Nachts in die Felder, und Jeeter stellt fest, daß er sie „bei Gelegenheit" einmal suchen müsse. Sein Sohn Dude, ein verabscheuenswerter Mensch, heiratet eine geistesgestörte Frau, die seine Mutter sein könnte, nur weil sie ihm „ein Auto mit einer Hupe" gekauft hat. Jeeters Tochter, Ellie May, die ebenfalls geistesgestört ist, vollendet dieses schreckliche Bild menschlichen Elends. Das einzige Interesse dieser Menschen gilt ihrer Ernährung und ihren geschlechtlichen Regungen. Der Hunger ist ein ständiger Begleiter ihres Lebens. Flüche kommen von ihren Lippen, und Gebote bestehen nur, um übertreten zu

[15]) Ein Interview Henry Fords durch Samuel Crowther. vgl. Saturday Evening Post, 1. Februar 1936, S. 58: „The Only Real Security".

werden. Jeeters Bemerkung über seine Frau: „Ada kann nicht Recht von Unrecht unterscheiden",[16]) kann auf sie alle angewendet werden. Das ist auch der Grund, warum die Zuschauer dieses ganze gotteslästerliche Treiben der ruhelosen, körperlich schmutzigen und geistig zurückgebliebenen Familie der Lesters ertragen.

Der Verfasser des Romans, Erskine Caldwell, lebte 24 seiner 33 Jahre im Hinterland von Georgia unter eben solchen Menschen; er ist einer der Schriftsteller, die sich dadurch auszeichnen, daß sie sich mit den unmittelbaren Problemen ihrer Zeit beschäftigen. In einigen Fällen haben derartige Studien des zeitgenössischen Lebens ein Eingreifen der Regierung veranlaßt. Das war besonders der Fall mit „Tobacco Road". Eine Geldbewilligung des Kongresses, um die Lage des tabakbauenden Distrikts von Georgia zu verbessern, zeigt den großen Einfluß dieses Stücks auf die öffentliche Meinung der Nation. Es hat mehr als 1000 Aufführungen in New York erlebt. Eine zweite Schauspielertruppe machte eine Gastspielreise von Küste zu Küste. Es ist als das „am meisten besprochene Stück in der Geschichte des amerikanischen Theaters"[17]) bezeichnet worden und hat selbst in den Leitartikeln ausgezeichnete Besprechung gefunden. „The Literary Digest" bezeichnete es als „amerikanisches Epos".[18]) Von manchen kirchlichen Würdenträgern und Laienmitgliedern ist es gelobt worden; allerdings haben es auch andere Vertreter der Kirche verdammt. In Chicago, Albuquerque und Detroit ist „Tobacco Road" von öffentlichen Körperschaften als „unmoralisch und unanständig" bezeichnet worden. Wer in „Tobacco Road" die ungeheure Bedeutung des Dramas als sozialer Kraft innerhalb der Demokratie sieht, erkennt auch die Wichtigkeit eines Stückes, das nicht nur die von ihm geschilderte Lage unmittelbar besserte, sondern das auch etwa die folgende Meinung hervorrief: „Vielleicht liegt der Grund für die hingerissene Aufmerksamkeit der beinahe 2000 Männer und Frauen, die das Theater füllten, in der Tatsache, daß jeder, der nicht selbst ein besonders behütetes Leben geführt hat, erkannte, daß die Lesterfamilie nicht nur im Um-

[16]) „Tobacco Road", New York 1933.

[17]) Vom Reklamechef der Reisetruppe aus Zeitungsberichten über frühere Vorstellungen zitiert.

[18]) In der St. Joseph Gazette vom 8. Januar 1936.

kreis von ein paar Meilen um St. Joseph, sondern wohlmöglich in der Stadt selber wieder und wieder gefunden werden kann. „Tobacco Road" wollte das Los der „armen Weißen" des Südens schildern, aber es gibt auch „arme Weiße" im Norden".[19])

Der bemerkenswerteste Beitrag der letzten Spielzeit zum Problem der sozialen Gerechtigkeit ist „Winterset". Maxwell Anderson, der Verfasser von „Gods of Lightning" (vgl. S. 75 ff), sieht noch einmal das Thema der Ungerechtigkeit des Sacco-Vanzetti-Falles, diesmal mit den Augen Mios, dessen Vater unschuldig für einen Mord zum Tode verurteilt worden ist.

Mio ist der moderne Hamlet, der die an seinem Vater begangene Ungerechtigkeit zu rächen sucht.

Mio. . . . For my heritage
they've left me one thing only, and that's to be
my father's voice crying up out of the earth
and quick-lime where they stuck him. Electrocution
doesn't kill, you know. They eviscerate them
with a turn of the knife in the dissecting room.
The blood spurts out. The man is alive. Then into
the lime-pit, leave no trace. Make it short shrift
and chemical dissolution. That's what they thought
of the man that was my father. Then my mother —
I tell you these country burials are swift
and cheap and run for profit! Out of the house
and into the ground, you wife of a dead dog. Wait,
here's some Romagna spawn left. Something crawls here —
something they called a son. Why couldn't he die
along with his mother? Well, ease him out of town,
ease him out, boys, and see that you're not too gentle.
He might come back. And, by their own living Jesus
I will go back, and hang the carrion
around their necks that made it! Maybe I can sleep then.
Or even live.[20])

Vor 13 Jahren überfielen und töteten Gangsters einen Zahlmeister. Ein radikaler Italiener, der garnicht an dem Verbrechen beteiligt war, wurde hingerichtet. Mio betrachtet es

[19]) a.a.O., St. Joseph Gazette.
[20]) „Winterset", New York 1935, 1. Akt.

nun als seine Lebensaufgabe, die wirklichen Verbrecher zu finden und den Namen seines Vaters von dem falschen Verdacht zu reinigen. Im Schatten der großen Brücke treffen Mio und der Richter, der durch ein Gefühl der Schuld über seinen falschen Spruch verfolgt wird, zusammen. Der wirklich Schuldige und Miriamne, deren Bruder dem Mord beiwohnte, sind auch zugegen. Mio und Miriamne sehen sich zum ersten Male.

Mio versucht Garth, den Bruder Miriamnes, der dem Verbrechen beiwohnte, zur Aussage zu veranlassen. Garth weigert sich aber, sein Geheimnis preiszugeben. Er rät Mio, sich mit der eigenen persönlichen Überzeugung von der Unschuld seines Vaters zufriedenzugeben und die andern bei ihrem Glauben zu lassen. Mio sucht aber nicht so sehr seinen Durst nach Rache zu löschen, als die tatsächliche Wahrheit herauszufinden.

Mit seiner Überzeugung wird Mio ein Symbol der modernen Jugend, die gegen die Ungerechtigkeit des modernen Lebens und seines korrupten Gerichtswesens ankämpft. Der Richter, dessen falsche Prozeßführung den Tod des Vaters von Mio verschuldet hat, versucht seine schwierige Lage klar zu machen:

Mio. Why did you let my father die?
Judge Gaunt. Suppose it known,
but there are things a judge must not believe
though they should heat and fester underneath
and press in on his brain. Justice once rendered
in a clear burst of anger, righteously,
upon a very common laborer,
confessed an anarchist, the verdict found
and the precise machinery of law
invoked to know him guilty — think what furor
would rock the state if the court then flatly said:
all this was lies — must be reversed?[21])

Die Bande, die den Vater tötete, ermordet nun auch den Sohn. Auch Miriamne, Mios Geliebte, wird niedergeschossen, weil sie Mios Kampf weiterführen will:

Miriamne. But I am not silenced! All that he knew I know,
and I'll tell it tonight. Tonight — tell it and scream it

[21]) a.a.O., 2. Akt.

through all the streets — That Trock's a murderer
and he hired you for this murder![22])

Noch einmal knallt das Maschinengewehr und auch Miriamne wird aus dem Leben gerissen. Über den Leichen der beiden Liebenden spricht der Vater des Mädchens ein Requiem:

Eadras. . . . And these
who were yet children, will weigh more than all
a city's elders when the experiment
is reckoned up in the end. Oh, Miriamne,
and Mio — Mio, my son — know this where you lie,
this is the glory of earth born men and women,
not to cringe, never to yield, but standing
take defeat implacable and defiant,
die unsubmitting.[23])

In dem Kampf um soziale Gerechtigkeit wird „Winterset" eine starke Waffe für all die, die den Bestand der amerikanischen Demokratie mit einer festen Begründung der Begriffe von Recht und Unrecht verknüpft sehen. Maxwells Andersons Forderung an die Regierung von heute wurde schon von Ralph Waldo Emerson ausgesprochen: „The end of all political struggle is to establish morality as the basis of all legislation . . . it is not a democracy, that is the end. Morality is the object of government. We want a state of things in which crime shall not pay. This is the consolation on which we rest in the darkness of the future and the afflictions of today, that the government of the world is moral, and does forever destroy what is not."[24])

Ein anderes Theaterstück der letzten New Yorker Spielzeit, das die Gesellschaft von heute angreift, ist Lynn Riggs „Russet Mantle". Es richtet die Worte Shakespeares an die wohlgenährte, aber innerlich zerbrochene Generation, die nur nach materieller Sicherheit sucht:

„But, look, the morn, in russet mantle clad,
Walks o'ver the dew of yon high eastward hill."[25])

[22]) a.a.O., 3. Akt.

[23]) a.a.O., 3. Akt.

[24]) Ralph Waldo Emerson, „American Civilization", 1. Bd., Boston, 1878, S. 302.

[25]) Horatios Worte in der ersten Szene des „Hamlet". (Shakespeare's Tragedies. New York (Scribner's), S. 536).

Das Stück schildert in sehr satirischer Weise die Mitglieder der älteren Generation, die sich nach „normalen Zeiten" im Sinne des alten Ideals und nach einer neuen „prosperity" sehnen. Es vertritt den entgegengesetzten Glauben, daß eine veränderte Welt der Gesellschaft neue Probleme, die neue Lösungen verlangen, aufgibt.

Mr. Riggs kleidet einen Wanderer, einen jungen Dichter, in den „russet mantle" und läßt ihn die Schwerfälligkeit der Welt furchtlos verachten. Er versucht den materialistischen Fragmenten seiner Zeit durch die Gebote des Geistes eine neue Form zu geben. Er weiß, daß der Mensch sich zuweit entwickelt hat, um noch wirkliches Glück in der alten Formel des Lebens (Nahrung, Sicherheit, Kleidung) zu finden und daß er versuchen muß, dieses Glück in anderen Sphären zu suchen. Er lebt als „Aushilfe" mit einer vom Unglück verfolgten Stadtfamilie zusammen, die auf einer Farm eine Zuflucht vor den Schrecken der Depression gesucht hat. Er versucht der Tochter, die sich gegen dieses Leben auflehnt, klarzumachen, daß eine Verneinung der Ansichten ihrer Eltern nicht genug ist. „Freiheit" bedeutet den Mut zu einem Leben, wie es einem die eigene Überzeugung lehrt, und nicht der krampfhafte Versuch, in den überlebten Formeln einer vergangenen Zeit eine Sicherheit zu finden.

Als Gegensatz zu diesen beiden jungen Charakteren gibt der Verfasser ein satirisches Bild der älteren Mitglieder der Mittelklasse, denen nur Bequemlichkeit und materielle Sicherheit als Hauptziele des Lebens vorschweben. Als sie fühlen, daß ihnen die Depression dieses Gefühl der Sicherheit raubt, versuchen sie der Wirklichkeit mit einer Vogel-Straußpolitik zu entfliehen.

„Russet Mantle" ist eine Aufforderung an die neue Generation, sich eine eigene Welt mit einem neuen System der Zivilisation zu schaffen. Anstelle des jetzigen Systems, in dem der Mensch nur eine willenlose Puppe ist, möchte der Dichter ein neues System mit einem wirklichen Menschen aus Fleisch und Blut setzen, der von den Früchten der Sonne und des Bodens leben soll. Der Autor ist ganz fest davon überzeugt, daß die Welt unter dem System des Krieges, das die ältere Generation sich erwählt hat, untergehen wird, wenn nicht die Jugend sich ein neues Ideal setzt:

John (The young poet.) Here we are in a land, vast and beautiful and fertile. Seeds in the earth push up. They blossom, they feed us. Sometimes there's no rain — last Summer there wasn't — and the soil that ought to bear becomes instead a blowing and drifting terror. Sometimes there are cloudbursts — you have them out here. Sometimes a Winter when sleet and snow and wind are slashing and venomous. But what happens? The cold stops. Rains fall. The sun shines. The rigors and terrors of nature come to an end. But the rigor and terror of man against man never cease. I've seen it. I know! In textile mills, railroads, on docks, in the streets. Machine guns mowing down men in Wisconsin. Men and women hounded and flogged and tortured in San Francisco. Riot squads, strike-breakers, nausea gas-bayonets! And starvation! And voices crying out! For what? A little more bread, a little sun, a little peace and delight! I've heard then, I tell you. I've seen and I know! This is reality, this is the stuff our senses are gorged with![26])

So soll gezeigt werden, daß die ganze Menschheit ein auf geistigen Werten aufgebautes neues System der Zivilisation ersehnt, um das System des Krieges, dessen einziges Ziel eine Befriedigung der materiellen Sicherheit ist, zu verdrängen.

B. Beseitigung der Verschwendung in politischen Kreisen.

Wenn Politik ein Thema des Theaters wurde, so bedeutete das, daß Unzufriedenheit in der politischen Welt herrschte. Diese Behauptung wurde schon durch Ereignisse in der frühen amerikanischen Geschichte bewiesen.[27]) Eine kritische Anerkennung von Stücken politischen Inhalts und eine Bestätigung ihres erzieherischen Wertes erfolgte aber erst in den Jahren 1932 und 1933, als das Pulitzer Award Committee „Of Thee I Sing" und „Both Your Houses" auszeichnete. Die in politischen

[26]) „Russet Mantle", New York, 1935, 3. Akt.

[27]) Vgl. S. 29—33 („New Blood", „Daugthers of Men", „The Capitol", „Man of the Hour") und S. 74 f. („The Rackett", „Gods of the Lightning").

Kreisen getriebene Verschwendung öffentlicher Geldmittel wurde ein großes nationales Problem. Die öffentliche Meinung begrüßte herzlich die direkte Satire von „Of Thee I Sing", das 10 Jahre vorher von dem Theaterpublikum wahrscheinlich als ein Beweis schlechten Geschmacks angesehen worden wäre. George Kaufman[28]) baut seine unterhaltende musikalische Satire auf den lächerlichen Sinnlosigkeiten und den undemokratischen Veranstaltungen der Wahlfeldzüge auf, bei denen jährlich viele hunderttausend Dollar für absurde Schaustellungen ausgegeben werden.

„Vielleicht wurde es (das Stück) durch diese starke Übertreibung gerettet" wird in einer Kritik berichtet, „denn die Zuhörer nahmen es im Geiste eines nachsichtigen Vaters auf, der durch Gelächter bestraft."[29])

Die Geschichte beginnt mit der Wahl von John Wintergreen zum Präsidenten der Vereinigten Staaten. Das Schlagwort des Wahlfeldzuges ist „Liebe!" und ein Schönheitswettbewerb in Atlantic City soll entscheiden, wer die Frau des Präsidenten wird. Der Präsident entscheidet sich jedoch anders und heiratet Mary Turner, auf die er durch ihre Kochtalente aufmerksam geworden ist, und nicht Diana Devereux, „die uneheliche Tochter eines unehelichen Sohns eines unehelichen Neffen von Napoleon".[30]) Schwere internationale „Verwicklungen", die sich aus der Entscheidung des Präsidenten ergeben, werden im letzten Augenblick durch die „üblichen" Methoden beigelegt. In der Freude darüber wird die neue Nationalhymne angestimmt: „Posterity is Just Around the Corner".[31])

Viele weitere ähnliche satirische Bemerkungen und Schilderungen vervollständigen das Bild, so z. B. auch ein Urteil über die nichtssagende und unbedeutende Stellung des Vizepräsidenten im amerikanischen Regierungssystem. Viele Vergleiche können zwischen Dialog und Charakterisierung von „Of Thee I Sing" und den tatsächlichen Zuständen innerhalb der Regierung gezogen werden. Es sagt die Nichtachtung des Supreme Court durch die in der Macht befindliche Partei voraus

---

[28]) Zusammen mit Maurice Ryskind und George Gershwin.

[29]) David Carb, „Seen on the Stage", Vogue, 15. Februar 1932.

[30]) „Of Thee I Sing", New York 1931, S. 102.

[31]) Eine Parodie auf Hoovers Schlagwort „Prosperity is just around the corner".

und es übertreibt das „Bearbeiten unserer eigennützigen und gerissenen Regierung" nicht allzusehr. Es beleuchtet ironisch die Individuen, die die Leitung von Wahlfeldzügen in den verschiedenen Teilen von Amerika übernehmen: großsprecherische Senatoren aus dem Westen, „wiehernde" Southerners und alle möglichen Arten von politischen Marktschreiern.

Eine ernsthafte Behandlung der Verschwendung in politischen Kreisen ist „Both Your Houses". Der Bericht des Pulitzer Award Committee sagt über Andersons Stück folgendes: „Dieses Drama befaßt sich mit den Anstrengungen eines neugewählten Mitgliedes des Repräsentantenhauses in Washington, die Plünderung der Nationalschatzkammer durch die Geldbewilligungs-Kommission zu bekämpfen. Der Geist des Stückes ist idealistisch, und es atmet eine echte Empörung, aber es wird so gespielt, daß die wirklichen Unterhaltungswerte nicht verloren gehen; die Charaktere spielen und handeln mit überzeugender Natürlichkeit".[32]).

Ein junger idealistischer Kongreßmann steht einer Gruppe von kampferprobten Geschäftspolitikern gegenüber, die ein Geldbewilligungsgesetz durch den Kongreß zu bringen versuchen, dessen Annahme eine große Verschwendung von Regierungsgeldern bedeuten würde. Er setzt einen ehrlichen Gesetzesantrag auf, kann aber dafür keine Anhänger erringen. Als er seine hoffnungslose Lage erkennt, verwirft er den ersten Antrag und setzt einen lächerlich unehrlichen an seine Stelle. Er gewinnt sofort die Zustimmung sowohl des Senats wie auch des Repräsentantenhauses. Das Stück wurde vom Publikum als verwegene und ironische Kritik gewertet.

In „Valley Forge" setzt Mr. Anderson seine Kritik an unpatriotischen und unehrlichen Beamten in Regierungskreisen fort. Er gibt seiner Überzeugung Ausdruck, daß George Washington der Vater seines Landes mehr durch die Gnade Gottes als durch die Hilfe eines selbstischen und unehrlichen Kontinentalen Kongresses wurde. „The Literary Digest" stellt die Ähnlichkeit des Vorwurfs in „Valley Forge" mit dem von „Both Your Houses" fest: „Hier wiederholt Mr. Anderson seine wütende Verachtung, die er schon in „Both Your Houses" klar machte, in einem Stück, das ihm nicht nur einen Preis sondern

[32]) Bericht des Pulitzer Award Committee. Nachdruck bei Samuel French, 1935 Play Reviews. S. 113.

auch den Dank vieler Tausender verschaffte, die zum ersten Male eine Bestätigung ihrer schüchternen Überzeugung fanden, daß die Männer auf dem Capitol Hill die Karten nicht immer ganz ehrlich austeilten. „Valley Forge" ist im wesentlichen Mr. Andersons Zusammenfassung, die ihn schließen läßt, daß, wie schlecht wir auch von der Politik heute denken mögen, sie genau so widerlich zu der Zeit war, als unser Land geboren wurde".[33])

In der Charakterisierung von George Washington zeigt der Verfasser die Vereinigung des Idealismus eines Träumers mit der Härte eines Feldsoldaten. Er besitzt „für die, deren Wurzeln tief im amerikanischen Boden verwachsen sind, einen starken Reiz in der Schönheit und Beredsamkeit eines menschlichen Washington" . . .[34]) Momente der Wut über teuflischen Verrat, Verzweiflung über den unmöglich erscheinenden Sieg und der Ausdruck der Liebe für seine treuen und siegentschlossenen Soldaten, all das kommt in dem Bilde dieses Mannes, der seine Sicherheit einem Ideal aufopfert, zum Ausdruck. „Dies ist ein nationales Drama", bemerkt ein Chronist des amerikanischen Theaters, „genau so national wie die Geschichte von Valley Forge in den Jahren 1777—78".[35])

Die Handlung des Stückes spielt sich in Valley Forge ab, wo die kontinentalen Truppen ihre Vorbereitungen für den Winter zu treffen suchen, da sie im Frühjahr einen letzten Angriff auf die Engländer machen wollen. Der Kampf scheint verloren zu gehen; viele Soldaten haben desertiert. Frauen und Kinder müssen zuhause verhungern. Vorräte und Munition sind knapp geworden in der Armee. Washingtons Antwort an Teague, der ehrlich genug ist, zuzugeben, daß er desertieren will, beschreibt die ungeheuren Schwierigkeiten, denen sich die koloniale Sache gegenübersieht und setzt die einzige Hoffnung in den unerschütterlichen Glauben, daß sie alle für eine gerechte Sache kämpfen. Seine Worte gingen und gehen jeden Amerikaner an, dem es an Glauben an seine Demokratie fehlt, sei er nun kontinentaler Soldat von 1777 oder ein Bürger von heute.

---

[33]) Literary Digest, 22. Dezember 1934, S. 22.

[34]) Burns Mantle, Best Plays of 1934—35, Einleitung, S. vii, New York 1935.

[35]) a.a.O., S. 66.

Washington. This is no lucky war for me. I thought it was at first. I wanted to astound the world as a military leader, but my head's grayer now and I've had enough of that. What I fight for now is a dream, a mirage, perhaps, something that's never existed and will never exist unless we can make it and put it here — the right of free-born men to govern themselves in their own way. — Now men are mostly fools, as you're well aware. They'll govern themselves like fools. They are probably more fools to the square inch in Continental Congress than in the Continental army, and the percentage runs high in both. — But we've set our teeth and trained our guns against the hereditary right of arbitrary kings, and if we win it's curfew for all the kings of the world . . . It may not be worth the doing. When you deal with a king you deal with one fool, knave, madman, or whatever he may be. When you deal with a Congress you deal with a conglomerate of fools, knaves, madmen and honest legislators, all pulling different directions and shouting each other down. So far the knaves and fools seem to have it. That's why we're stranded here on this barren sidehill, leaving a bloody trail in the snow. . . . — So far our government's as rotten as the sow-belly it sends us. I hope and pray it will get better. But whether it gets better or worse, it's your own, by God, and you can do what you please with it — and what I fight for is your right to do what you please with your government and with yourselves without benefit of kings. . . .[36])

Er sieht also das Problem der Verschwendung und der Unehrlichkeit in der Politik voraus, das von seinen Tagen bis heute Amerika quälen sollte. Aber er ist entschlossen für das Recht jedes Bürgers zu kämpfen, der gegen diese Handlungsweise Einspruch erhebt und seine Regierung davon befreien will. Washington ist fest davon überzeugt, daß nur eine vollkommene politische Unabhängigkeit dieses Recht wird verwirklichen können.

Washington drückt einen Amerikanismus aus, der durchaus nicht aus einer rein wirtschaftlichen Opposition geboren ist. Er spricht für den Hinterwäldler, der ein Stück Land rodet, um

[36]) „Valley Forge", New York, 1935, 1. Akt.

sich darauf ein Haus zu bauen und dort seine Zufriedenheit zu finden. Solch ein Ideal hatte eine fest umrissene Bedeutung für die Zuschauer von 1934, als die politische Demokratie des frühen Amerika von einer wirtschaftlichen Demokratie verdrängt zu werden begann. Diese neue Form der Demokratie bedeutete eine Regierungsaufsicht in Dingen, die bisher dem individuellen Ermessen überlassen waren, und drohte das Problem der verschwenderischen Ausgaben durch wachsende Geldzuwendungen zu verschlimmern. Dieses Publikum schwankte zwischen dem Glauben, daß das alte Ssytem abgewirtschaftet hatte, und der Furcht, daß das neue System „unamerikanisch" wäre.

C. Bessere Verteilung des Reichtums durch den Schutz des Rechts („opportunity") auf Arbeit.

a) Entwicklung des Begriffs der „Gelegenheit zur Arbeit" in der amerikanischen Demokratie.

Wenn die Demokratie das Recht des Menschen auf Arbeit, als anerkanntes Mittel zu einer besseren Verteilung des Reichtums, sichern soll, dann ist es nötig, die frühen Kräfte der Demokratie, die zuerst dieses Recht schufen, wieder einzusetzen. Sie müssen gegen die Kräfte, die sie später bekämpften, abgewogen und im Lichte der sich ständig ändernden Gegenwart bewertet werden.

Die Wiederentdeckung dieses Amerikanismus ist eine wachsende Bestrebung unter den zeitgenössischen Reaktionären. Maxwell Andersons „Valley Forge" stellt die Forderung zur Rückkehr zu den Grundbegriffen amerikanischer Demokratie auf und zeigt, wie die ersten wahren Amerikaner die „Freiheit" im politischen, wirtschaftlichen und sozialen Leben der Nation vertraten. Washingtons Prophezeiung von dem Recht des Hinterwäldlers zu „wählen" (d. h. sein eigenes Leben zu bestimmen) wurde mit dem Sieg der westlichen Demokratie im Jahre 1828 verwirklicht. Mit der Öffnung der Grenze wuchs das Recht auf Arbeit für das Individuum und für den Staat an Wert.

Außer der Einschätzung, die der Mensch ganz natürlich einer bezahlten Tätigkeit zukommen läßt, hat die Arbeit noch

ein ganz bestimmtes Ziel. Sie schließt nicht nur die individuelle „Gelegenheit", sich einen Lebensunterhalt zu verdienen, ein. Sie hat eine größere soziale Bedeutung. Dieser doppelte Wert der „Gelegenheit" gilt für die Entwicklung der Gemeinde, des Einzelstaats und des Bundes. Bei Beginn der Ausnutzung der natürlichen Hilfsquellen richteten die Pioniere Geschäftsbetriebe ein, die nicht nur für sie selbst lohnend waren, sondern auch dem Aufbau einer neuen Gemeinschaft dienten.

Man muß sich immer daran erinnern, daß jedes neue Land ein Zufluchtshafen für Ausbeuter ist. Es ist klar, daß mit der Ankunft der London und Plymouth Companies im Jahre 1606 und der Hudson Bay Company 70 Jahre später,[37]) Amerika ebenso viel „Gelegenheit" für Händler wie für Idealisten bot. Die Eröffnung des Westens zog ebenso viele Habsüchtige wie wirkliche Pioniere an. Das Kommen des Maschinenzeitalters und die Einrichtung der Massenproduktion vermehrten das rein subjektive Interesse an der Arbeit und setzten damit ihren Wert für die Gesellschaft als Ganzes herab. Die Arbeit wurde die Angelegenheit eines individuellen Verdienstes.[38]) Geld wurde jetzt ein Mittel zum Erwerb der Notwendigkeiten des Lebens und darüber hinaus vieler neugeschaffener Luxusartikel.

Zusammen mit der Tendenz, die Arbeit nur als Mittel zu persönlichem Gewinst zu betrachten und die eigentlich damit verbundene Verantwortung vor dem ganzen Volk zu vergessen, entwickelte sich die Haltung, den Wert der „politischen Maschine" mit dem Dollarzeichen zu messen.[39]) Nach dem Zusammenbruch von 1929 wurde der Wert der Demokratie nach ihrer Fähigkeit, der Lage zu begegnen und den Wohlstand der vergangenen Zeit zurückzubringen, bestimmt.

Amerika erkannte, als sich die Depression verschlimmerte, daß die Wurzeln des wirtschaftlichen Gleichgewichts vom Weltkrieg angeschnitten worden waren und daß die Rückkehr der „prosperity" im eigenen Land nur durch einen sehr langsamen Prozeß vor sich gehen könnte. Die Spekulation der Wohlstandsperiode hat den wahren Begriff der „Arbeit" ver-

---

[37]) Friedrich Schönemann, Die Vereinigten Staaten von Amerika, Stuttgart-Berlin, 1932, I 4.

[38]) Vgl. z. B. „Fine Feathers", S. 44.

[39]) Vgl. „Marco Millions", S. 76.

drängt.[40]) Die Gelegenheit zur Arbeit in ihrer ursprünglichen Bedeutung war vollkommen mißachtet worden. Der finanzielle Zusammenbruch versetzte die Nation in eine panische Angst vor der Armut und ließ ein Verlangen nach Notmaßnahmen laut werden. Die Arbeit wurde mehr eine „Sicherheit" als eine „Gelegenheit", um den Lebensstandard, an den sich der Durchschnittsbürger gewöhnt hatte, zu gewährleisten.

Die Amtsperiode von Franklin D. Roosevelt brachte im März 1933 den „New Deal", einen Versuch, den Prozeß einer Wirtschaftsdemokratie zu bestimmen und durchzuführen. Die ganze Nation sah die Notwendigkeit, ihr Leben den herrschenden Zuständen anzupassen. Die „Gelegenheit" zur Arbeit war ebenso unsicher für den hochbezahlten Spezialisten wie für den ungelernten Arbeiter. Das amerikanische Publikum war willens, sich dem Übergang von der politischen zur wirtschaftlichen Demokratie zu unterwerfen, wenn diese die in hohem Maße zentralisierten wirtschaftlichen Kräfte, mit denen sich die politische Demokratie vergeblich abgemüht hatte, kontrollieren würde.

b) Farmer und Wirtschaftsdemokratie.

Der Landwirtschaftsminister Henry A. Wallace schreibt: „Indem wir mit der kapitalistischen Ordnung arbeiten, so wie sie aus der Vergangenheit zu uns gekommen ist, entwickeln wir eine Politik, die es den Vertretern der Landwirtschaft, der Arbeit, der Industrie und der Erzeuger möglich macht, sich wirksamer als in der Vergangenheit zu begegnen und gerechte Formeln für Preis- und Produktionsregulierungen zu finden. Die Regierung wohnt diesen Beratungen entweder als Beobachter oder als durchsetzende Körperschaft bei. Wenn dieser Mechanismus zur Vereinigung aller Interessen sorgfältig ausgearbeitet ist, sollte er in beträchtlichem Maße die ungeschriebene Verfassung liefern, die unsere wichtigsten Schritte auf dem Wege zur Wirtschaftsdemokratie leiten wird."[41])

Wallace betrachtet die Farmer als die „wahrscheinlich aktivste Gruppe auf der Suche nach einer Wirtschaftsdemokratie." Ihre Erzeugnisse hatten 80—90 % ihres Wertes in der

[40]) Vgl. „The Show-Off", S. 77.

[41]) Henry A. Wallace, New Frontiers, New York, S. 287.

Kriegszeit verloren, während die Steuern zweimal so hoch geworden waren. Die Farmgeräte waren ebenso wie die Transportkosten um 50 % teurer als die Vorkriegspreise. Zwischen 1920 und 1933 wurde jede vierte Farm wegen Schulden oder zu hoher Steuern verkauft. 7 % des Nationaleinkommens wurden im Jahre 1932 von den Farmern in Empfang genommen im Gegensatz zu ihrem Anteil von 15 % in den Jahren vor dem Kriege.[42])

Der „New Deal" für die Farmer kam mit der Agricultural Adjustment Act vom April 1933, die in annähernd 4000 Stadtbezirken sogenannte „Agricultural Control Associations" einrichtete. Ihr Ziel war die Festlegung von Beschränkungen in der landwirtschaftlichen Erzeugung, die durch Geldbeihilfen kompensiert werden sollten.

James Hagens Theaterstück „Mid-West" nun schildert die schwierige Lage des Farmers, der mit den von der Natur und von den Menschen geschaffenen Kräften zu kämpfen hat. In der Art von John Galsworthy stellt Mr. Hagen die Ansichten der älteren und der jüngeren Generation einander gegenüber und überläßt die Lösung des Problems dem Zuschauer.

Luke Zanhizer hat immer sehr schwer auf seiner Farm in Iowa arbeiten müssen, aber er lebt mit einer großen Ergebenheit dahin. Er läßt seinen Sohn, auf den er sehr stolz ist, eine Universität des Ostens besuchen. Dieser kommt nun auf die Farm mit der kommunistischen Überzeugung zurück, daß der einzige Ausweg aus allen Schwierigkeiten eine soziale Revolution ist. Das Ende des ersten Aktes sieht den unerschütterlichen Glauben Lukes an eine friedliche Lösung der revolutionären Meinung seines Sohnes gegenüberstehen.

Luke nimmt Hilfe von der AAA an und setzt seine Anbaufläche herab. Trockenheit und Sandstürme vernichten den Rest seiner Ernte. Das Stück schließt die trostlose Episode mit dem ironischen Eingeständnis, daß der Mensch im Kampf mit der Natur klein und nichtig ist. Während der Sohn befürchten muß, für seine radikalen Ansichten gelyncht zu werden, sieht sich der Vater einer vernichteten Ernte gegenüber. Der Weg, dem Farmer die „Gelegenheit" zur Arbeit zu geben, wird nicht gezeigt. Der Autor wollte die tatsächliche Lage dar-

[42]) a.a.O., S. 113.

stellen und gab dabei sowohl der radikalen wie auch der konservativen Ansicht Ausdruck. Er überließ es dem Publikum seine Schlüsse zu ziehen. Daß es das mit z. T. großer Aufregung tat, geht aus folgender Besprechung der zweiten Vorstellung hervor:[43]) „Ein Mann in der ersten Reihe klatschte heftig Beifall; ein Mann hinter ihm zischte. Im nächsten Augenblick wurden Schläge ausgewechselt. Das Haus selbst, besonders die Galerie, teilte sich spontan und nahm auf beiden Seiten mit Rufen des Beifalls oder der Ablehnung regen Anteil; bevor man wußte was geschah, stand einer der beiden Streithähne auf und hielt eine politische Rede. Was all das wirklich bedeutete, wußte niemand . . . nur, daß ein Stück, das eine solche unmittelbare gefühlsmäßige Stellungnahme bei so vielen Mitgliedern einer Zuhörerschaft erregte, seine Absicht ihnen scheinbar klargemacht haben mußte. In anderen Worten . . . das N i c h t f i n d e n einer Lösung des Farmproblems, das sowohl den konservativen Farmer wie auch seinen kommunistischen Sohn befriedigte, erwies sich als genau so dramatisch, als wenn eine Lösung gefunden worden wäre, die einen der beiden zufriedengestellt hätte."

Solch eine Szene ist eine Seltenheit im amerikanischen Theater, wo die in Europa so bekannten „Bravos" und die Hervorrufe nur selten zu hören sind. Die erste Vorstellung von „Mid-West"[44]) zum Beispiel zog keine solche Aufregung nach sich. Jenes kleine Streiflicht beweist jedoch das aktive Interesse der Bevölkerung an einem wichtigen nationalen Problem. Die Entscheidung des Obersten Gerichtshofes gegen die AAA, nachdem sie 969 Tage in Kraft gewesen war, erhöhte natürlich noch die Aktualität des Stückes.

Die AAA war auch der Gegenstand eines der Theaterstücke, die von der New York City Sektion des Federal Theatre Project geschrieben und aufgeführt wurden.[45]) „Triple A Plowed Under" wurde am 14. März 1936 von „The Living Newspaper" vorgeführt. Dies war eine Schauspielergruppe, die arbeitslosen Schauspielern und Zeitungsleuten durch die Drama-

[43]) Theatre Arts Monthly, März 1936, S. 176.

[44]) „Mid-West" wurde vom 7. bis 25. Januar in New York City gespielt. Das Manuskript ist bei Samuel French, New York, erhältlich.

[45]) Ein Teil des Works Progress Administration Relief Program. Ausführlich in Kapitel VI. beschrieben.

tisierung von Zeitungsnachrichten Arbeit verschaffte.[46]) „Triple A Plowed Under" sollte dem städtischen Publikum ein anschauliches Bild von der Lage der Farmer geben. Es wollte die Meinung befestigen, daß die schlimme Lage der Arbeitslosen der Städte der des Farmers entspreche und daß eine Gesetzgebung zugunsten eines zufriedengestellten Farmers gleichzeitig auch ein Heilmittel für die anderen wirtschaftlich Unterdrückten sei.

Die Meinungen über das Stück waren geteilt. Es wurde allgemein zugegeben, daß die „pseudo-Cavalcade technique",[47]) die zur Gestaltung des Materials verwendet wurde, sich besser für den Film als für die Bühne eigne.

In einer Folge von 22 Szenen wird die schlimme Lage des Farmers von den Nachkriegsjahren bis zur Depression dargestellt. Farmstreiks, Hypothekenkündigungen und die Trockenheit werden in das Bild mit einbezogen. Die Arbeit der AAA wird beschrieben und ihr Erfolg oder ihr Versagen in den verschiedenen Farmdistrikten gezeigt. Der Höhepunkt der Handlung liegt in der Erklärung des Obersten Gerichtshofes, daß die AAA gegen die Verfassung verstoße. Die Mitglieder des Gerichtshofes werden auf der Bühne dargestellt und auch andere bekannte politische Persönlichkeiten, die sich zu der Entscheidung des Supreme Court äußern. Das Stück versucht, ein vollkommenes Bild der AAA-Lage zu geben und die Rückwirkung auf das Publikum festzustellen, als die Verordnung „untergepflügt" wurde.

Der „New Deal", der jetzt in seinem dritten Jahr läuft, hat den Vereinigten Staaten die Gelegenheit geben, auf der Suche nach einem neuen System mit dem Prozeß der Wirtschaftsdemokratie zu experimentieren, die einen zufriedenstellenden Ausgleich zwischen den Grundanschauungen der Demokratie und den zentralisierten wirtschaftlichen Kräften gewährleisten soll. Die Vertreter des Experiments glauben daran, daß es den Beginn eines neuen Epos in der amerikanischen Geschichte bedeute, das sowohl das wirtschaftliche wie auch das politische Denken vereinige. Die konservativen Elemente dagegen ver-

---

[46]) The Literary Digest vom 28. März 1936 schreibt: „daß dieses Experiment des „Living Newspaper" wohlmöglich den Anfang von etwas ganz Bedeutendem im Theaterleben darstellen kann, ist ganz klar".

[47]) Der Gebrauch kurzer Szenen, wie sie Noel Coward in der episodischen Entwicklung des (später auch verfilmten) Stückes „Cavalcade" gibt.

langen eine Neubetrachtung und Neubewertung der fundamentalen amerikanischen Prinzipien.

Der Oberste Gerichtshof hat insofern seine Macht gegen die Legislative ausgespielt, als er einen Teil des „New Deal" für verfassungswidrig erklärte. Die öffentliche Meinung befaßte sich sofort danach mit der Zuständigkeit der Verfassung. Ein begeisterter Anhänger des „New Deal" verkündete, als er die Entscheidung des Obersten Gerichtshofes gegen die AAA erfuhr: „Wenn es die Verfassung für alle Gruppen unmöglich macht, sich wirtschaftlicher Gleichheit zu erfreuen, müssen sofort Schritte unternommen werden, um die Verfassung zu ergänzen."[48])

Der Historiker James Truslow Adams bespricht die Zuständigkeit des Dokumentes von 1787: „Eine Verfassung, die durch formelle Zusätze von im Durchschnitt einmal in drei Jahren oder so ähnlich geändert werden kann, darf nicht als zu starr betrachtet werden, um auf die ehrlichen Wünsche eines großen Teiles des Volkes zu reagieren . . . sie hat den angeborenen politischen Konservativismus des amerikanischen Volkes bewiesen. . . . Wenn wir uns außerdem die gewaltigen Veränderungen unseres Lebens zwischen 1804 und 1913 und dazu die Tatsache vergegenwärtigen, daß wir unsere Regierung diesen Veränderungen mit nur drei (mit dem Bürgerkrieg verbundenen) formellen Zusätzen anpassen konnten, dann müssen wir erkennen, daß die Biegsamkeit der Verfassung mit anderen Mitteln erreicht werden kann."[49])

Vielleicht brauchen wir heute den Glauben, den Emerson an die Demokratie zu einer Zeit hatte, als der Haß des Bruderkampfes, von dem Mr. Adams spricht, das Land zerriß:

„In this national crisis, it is not argument that we want, but that rare courage which dares commit itself to a principle, believing that Nature is its ally, and will create the instruments it requires, and more than make good any petty and injurious profit which it may disturb. There never was such

---

[48]) In dem Leitartikel „Economic Equality" der Saturday Evening Post vom 22. Februar 1936 zitiert.

[49]) Nachdruck in Scribner's, Januar 1936. (Vgl. Literary Digest vom 25. Januar 1936). — Mr. Adams ist der Verfasser von „Epic of America" und „History of the American People".

a combination as this of ours, and the rules to meet it are not set down in any history. We want men of original perception and original action, who can open their eyes wider than to a nationality, namely to considerations of benefit to the human race; can act in the interest of civilization."[50])

VI. Der Gedanke eines amerikanischen Nationaltheaters und das „Federal Theatre Project"

1. Entwicklung dieses Gedankens.

„Wie Amerika ohne Hauptstadt englischen und europäischen Stils ist, so besitzt es auch in Washington D. C., eine Hauptstadt ohne große Presse, ohne Orchester, ohne Theater, ohne Oper."[1])

Der Anblick europäischer Hauptstädte erinnert die Amerikaner beständig daran, daß sie selbst eine Hauptstadt „ohne Kultur" haben. James Truslow Adams deutet an, daß wenn Philadelphia weiterhin unsere Hauptstadt geblieben wäre, „wir einen wirklichen Mittelpunkt unseres nationalen Lebens gehabt hätten, einen Mittelpunkt, in dem wie in . . . anderen großen Hauptstädten Reichtum, Kunst, Literatur, Geschäftsleben und Politik der Nation zusammengeflossen wären."[2])

Die Schauspielertruppe der Kolonialzeit, „The American Company",[3]) richtete ein Theater in der ersten Hauptstadt sofort nach Eintreffen des neuen Präsidenten ein und schmückte seine Loge mit dem Wappen der Vereinigten Staaten. Daß George Washington trotz der Gesetzgebung des Kongresses gegen Vergnügungen der erste „leidenschaftliche Theaterbesucher" seines Landes war, geht aus seinem Hauptbuch und seinen Tagebüchern hervor, die einen umfangreichen Erwerb

---

[50]) Ralph Waldo Emerson, Essay on American Civilization, S. 302.

[1]) F. Schönemann, Die Vereinigten Staaten von Amerika, II 155.

[2]) J. T. Adams, The History of the American People, Bd. I.

[3]) Die beste der frühen englischen Schauspielertruppen, von den Hallam Brothers geleitet.

von Theaterkarten in Philadelphia, Richmond und Annapolis verzeichnen. Er hätte bestimmt der Einrichtung eines Nationaltheaters eine eifrige Förderung zukommen lassen, wenn die öffentliche Meinung einen solchen Plan gutgeheißen hätte. Genau so interessiert war er ja übrigens auch an der Idee einer Amerikanischen Universität.

Das frühe Amerika jedoch schaute mißbilligend auf jede leichtere Lebensauffassung. Ein Virginier von 1612 nannte die Schauspieler „den Abschaum und die Hefe der Erde"; die Quäker von Philadelphia bezeichneten sie als „Sendboten des Lasters" und Increase Mather gab im Jahre 1686 in einem Brief seiner Bestürzung Ausdruck über „die Diskussion, Theaterstücke in Neuengland zu beginnen."[4]) Die English Players, die den Grundstein für das Berufstheater in Amerika legten, mußten sich der Zensur sowohl von Kolonialversammlungen wie auch von Gemeinderäten unterwerfen. Das im Jahre 1759 in Philadelphia angenommene Blue Law trieb 500 Pfund, „von denen, die zu schauspielern wagten", ein. In New York war die Zensur schon im Jahre 1761 streng und wurde mit dem Näherkommen der Revolution noch schärfer. Im Jahre 1766 wurde das Chapel Street Theatre von einer wütenden Menschenmenge zerstört.

Die Zensur in Boston, die im Jahre 1750 mit einem Gesetz, das Theaterunterhaltung jeder Art verbot, eingeleitet wurde, fand im ersten Kampf um die Einrichtung eines Theaters in Amerika vor der Massachusetts Assembly von 1792 ihren Höhepunkt. Der Rechtsanwalt John Gardiner aus Boston erschien vor dem Repräsentantenhause, um für die Ablehnung „dieses sozialen, dieses engherzigen, dieses streng verfassungswidrigen „blue law" zu plädieren, das die Einwohner von Massachusetts ihres Rechts beraube, „sich des unschuldigen und vernünftigen Vergnügens am Theater zu erfreuen."[5]) Das Gesetz wurde im folgenden Jahre aufgehoben. Und doch schüttelten die Moralisten auch noch 48 Jahre später die Köpfe, als Fanny Elßler, die berühmte Wiener Tänzerin, in Boston auftrat. Die hohen

[4]) Richardson Wright, Hawkers and Walkers in Early America, Boston 1929, S. 201, 202.

[5]) Rede von John Gardiner vor dem Repräsentantenhaus von Massachusetts im Jahre 1792. (Nachdruck im Theatre Arts Monthly, August 1934, S. 621.)

Einnahmen von $ 14,259.50 zeigten, daß die Bostoner Einwohner durchaus derselben Meinung wie Franz Rückert waren:

„Nun kann ich in Freuden zu Grabe gehn,
Da ich das Höchste im Leben,
Der göttlichen Fanny Beine gesehn
Sich bis zum Himmel erheben."[6])

Der „kulturelle" Wert des Theaters wurde in den Anfangstagen der Republik durch das Verhalten der Schauspieler und auch des Publikums herabgesetzt. Washington Irving, ein begeisterter Bühnenfreund, fand, daß das Theater von 1800 „den Zwecken eines Kaffeehauses oder eines eleganten Modeplatzes" entspräche und empfahl „den Schauspielern — weniger Etikette, weniger Bombast, weniger Steifheit . . . den Logen — weniger Affektiertheit, weniger Krach, weniger eingebildete Narren. Der Galerie — weniger Grog und bessere Schutzleute; und dem ganzen Haus, drinnen und draußen, eine vollkommene Reformierung."[8])

Das 19. Jahrhundert sah viele begeisterte Menschen, die an seinen Platz im amerikanischen Leben glaubten. Edgar Allan Poe sprach von der dramatischen Kunst als „a concentralization of all that which is entitled to the appellation of Art. When sculpture shall fail, and painting shall fail, and poetry, and music; — when men shall no longer take pleasure in eloquence, and in grace of motion, and in the beauty of woman, and in truthful representation of character and in the consciousness of sympathy in their enjoyment of each and all, then and not till then, may we look for t h a t to sink into insignificance, which, and which alone, affords opportunity for the conglomeration of these infinite and imperishable sources of delight."[9])

[6]) Rückert im Jahre 1842. Befand sich in der Ausstellung des Clara Ziegler-Museums, München 1934.

[7]) Die Mehrzahl waren Schauspieler fremder Nationalität, die Gratisvorstellungen geben mußten, um das Geld für die Überfahrt nachzahlen zu können.

[8]) Washington Irving, The Letters of Old Style, 4. Brief, Jonathan Oldstyle Recommends. (Zuerst veröffentlicht, als Irving die Theaterkritiken für die Zeitung seines Bruders, The Morning Chronicle, schrieb, New York 1802.)

[9]) Edgar Allan Poe, Bericht über „Mrs. Mowatts' Comedy", Broadway Journal, New York, 5. April 1845.

Walt Whitman forderte Amerika auf, sich ein nationales Theater zu schaffen und fand „in Homer the ruthless military prowess of Greece, and of its special god-descended dynastic houses; in Shakespere the dragon-rancors and stormy feudal splendor of mediaeval caste . . . — a style supremely grand of the sort, but in my opinion stopping short of the grandest sort, at any rate for fulfilling and satisfying modern and scientific and democratic purposes."[10]) Sein Theater sollte danach den demokratischen Zwecken dienen.

Washington Irving und Henry Wadsworth Longfellow hatten die Dresdener Bühne bei ihren Reisen und Aufenthalten in Deutschland kennen gelernt und wünschten sich ein subventioniertes Theatersystem für Amerika.

Mark Twain kehrte von seinem „Bummel durch Europa" mit begeisterten Berichten vom Burgtheater in Wien und dem Wunsch nach einem amerikanischen Nationaltheater zurück.

William Dean Howells führte den ersten tatsächlichen Bruch mit dem Berufstheater herbei, indem er die Aufführung von James H. Hernes „Margaret Fleming" (vgl. S. 35) am 10. Dezember 1891 in einer Konzerthalle in Boston durchsetzte.

Die ersten Jahre des 20. Jahrhunderts sahen dann ernsthafte Versuche, ein Nationaltheater zu begründen. Winthrop Ames, ein New Yorker Theaterdirektor, eröffnete im Jahre 1909 das aus privaten Mitteln finanzierte New Theatre, um den Gedanken des Nationaltheaters zu verwirklichen. Der Versuch wurde nach $2^1/_2$ Jahren eingestellt.

Augustus Thomas, Schriftsteller und Bühnendirektor (vgl. S. 25—27, 29, 32) organisierte eine „Producing Managers' Association", um einen Feldzug für ein Nationaltheater einzuleiten. Seine Premiere von „As You Like It" zog ein glänzendes Publikum an und versprach, ein festliches Ereignis zu werden. Schlechte Rollenbesetzung und ungenügende Regie ließen aber die Zuschauer kalt. Man erzählt sich die Geschichte, wie Mrs. Thomas hinter die Bühne eilte und ihren Mann inmitten der Szenerie der berühmten Shakespeareschen Komödie sitzen fand. Sie versuchte ihn mit den Worten zu trösten: „Nimm's

[10]) Walt Whitman, November Boughs: „A Thought on Shakespere" (Nachdruck in Moses & Brown, The American Theatre, New York 1934, S. 67).

dir nicht zu Herzen, Gus; es ist bloß gut, daß du es nicht geschrieben hast."

Ein Mitglied der Provincetown Players und Anhänger der „Little Theatre"-Bewegung versucht die Mängel der Thomas'schen Methode aufzudecken: „Augustus Thomas, der „Überherr" des Broadway und der Leiter des neuen Versuchs, ist ein aufrichtiger und ernsthafter Liebhaber des Theaters, und er hat unter seinen Ratgebern eine große Menge berühmter Professoren, Schauspieler, Schriftsteller und Philanthropen. Überdies ist der Wunsch dieser Herren, das Theaterniveau dieses Landes zu verbessern, hochherzig und ehrlich. Aber sie sind alle schon etwas auf der Wetterseite des Lebens und haben etwas den Kontakt mit dem neuen Geist und den neuen Pionieren des Theaters verloren; sie bestehen darauf, die „little theatres" von Amerika zu patronisieren, anstatt sie zu studieren und gegenseitige Hilfe auszutauschen."[11])

2. Das Liebhabertheater.

Im Jahre 1910 wurde die Drama League of America, die organisierte Macht hinter der Bestrebung zu einem Nationaltheater, begründet. Sie hatte sich aus dem Drama Club von Evanstown, Illinois, entwickelt. Dieser wiederum war auf die Anregung einer kleinen Gruppe von Frauen, die 15 Jahre lang ein informelles Studium von Dramen betrieben hatte, ins Leben gerufen worden. Der Drama Club stellte ein Programm von nationaler Umfassendheit auf, das er einer Konvention von 63 Chicagoer Vereinigungen am 25. April 1910 vorlegte. Das Programm wurde sofort angenommen. Die Ziele dieser neuen Bewegung werden in den Worten von Mrs. A. Starr Best, der führenden Persönlichkeit der Liga, zusammengefaßt: „Die Anerkennung des Dramas als bedeutender Kunstform zu ermutigen . . . die Amateurbestrebungen des Landes zusammenzufassen, schädliche Stücke zu verdrängen, und zwar durch den Besuch der guten und durch Erziehung des Publikums an Hand von Dramenstudien . . . die Wiedereinsetzung des Dramas in seinen ehrenvollen Platz als das vertrauteste, allumfassendste und de-

[11]) Kenneth Macgowan, „The National Theatre and The Theatre Guild Reveal Their Relative Merits." Vogue, 15. Juni 1923, S. 70.

mokratischste Mittel zum Selbstausdruck des Volkes innerhalb und außerhalb des Theaters zu unterstützen."[12])

Die Liga arbeitet mit der General Federation of Women Clubs (im Jahre 1890 begründet) in der Vorbereitung von Studienkursen und in der Zusammenstellung von Leselisten Hand in Hand. Im Jahre 1925 waren mehr als 75,000 Exemplare durch das ganze Land verteilt worden. Die Wirkung machte sich bald in der Verlegerwelt bemerkbar. „Erst seit Beginn der Tätigkeit der Drama League ist es möglich, dramatische Literatur ohne Verlust herauszubringen", schrieb ein bekannter Verleger.[13])

Auf dem Programm der Liga stand auch die Schaffung eines High School Committee, das seinerseits wiederum mit der National Educational Association zusammenarbeitete. Granville-Barker,[14]) ein führender Kopf auf dem Gebiete des Nationaltheaters in England, sieht Amerikas größten Beitrag zum Theater „in der Tatsache, daß das Studium des Dramas, also auch des Verfassens, der Schauspielerei, der Bühnenzeichnerei und der anderen Hilfskünste in die Schulen, und damit in die Jugend des Volkes, getragen worden ist. Es ist ganz sicher, daß die amerikanischen Schulen und Colleges unserem Berufstheater viel von seiner besten Bühnenschriftstellerei, seinem vollkommensten Menschenmaterial und seinem aufmerksamsten Publikum gegeben haben."[15])

Die Drama League richtete auch ein Junior Department mit ausgearbeiteten Programmen für die untersten Klassen ein und unterstützte die Einrichtung von Kindertheatern. Ein Pageantry and Festival Committee wurde ebenfalls begründet; sein Ziel liegt in seinem Namen umrissen. Bei dem ersten Nationaltreffen der Liga im Jahre 1913 wurden die ersten Schritte

---

[12]) Mrs. A. Starr Best, „Drama League of America", Chicago 1925. (Begrenzte Anzahl von Exemplaren vom Drama Bookshop, 48 West 52nd St. in New York erhältlich).

[13]) Best, a.a.O., S. 7.

[14]) Granville-Barker, „America's Contribution to the World's Theatre" in einer Sammlung von Essays im Theatre Arts Monthly, New York 1927.

[15]) Im Jahre 1929 hatten über 3000 Secondary Schools eigene Schauspielergruppen und boten auf ihrem Lehrplan Kurse in Dramenstudium an. Huntington Park High School, California, stellt den Gipfel der Entwicklung mit einer Aufführung von über 100 Einaktern im Jahr dar.

unternommen, um ein Interesse für die damals noch in den ersten Entwicklungsstadien befindlichen „Little Theater" wachzurufen. Die Einsicht der Liga brachte die „Community"- und Universitätstheater zusammen und verringerte dadurch die Möglichkeit, billige „Geschäfts"-Vorstellungen zu zeigen. Die Zusammenarbeit dieser zwei Kräfte wurde noch durch die Absicht gefördert „den Gemeinden die Hilfsquellen des intensiven Studiums der Universitäten, ergänzt durch die ausgedehnteren Kontakte einer nationalen Organisation" zu bringen.[16])

Die American Association for Adult Education und die Carnegie Corporation finanzierten eine 14 000-Meilen-Besichtigung des Amateurtheaters durch Kenneth Macgowan, eins der ersten Mitglieder der Provincetown Players und ein anerkannter Sachverständiger auf dem Gebiete des „Little Theater". Der veröffentlichte Bericht „Footlights Across America"[17]) verfolgt die Entwicklung der Pioniertheater bis zu den hochentwickelten Universitäts- und „Community"theatern von heute.

3. Ensembletheater und Gastspielreisen.

Die New York Theatre Guild, die aus dem Neighborhood Playhouse (im Jahre 1915 gegründet) erwuchs, feierte im Jahre 1928 ihr zehnjähriges Bestehen mit einer Abonnentenliste von 32,000 New Yorker Mitgliedern und verschiedenen Tausenden in jeder der an ihr Rundreisesystem angeschlossenen Städte: Chicago, Philadelphia, Boston, Cleveland, Pittsburg, Baltimore, Detroit, Cincinnati, St. Louis und Washington D. C. Dieses ausgezeichnete System der Theatre Guild hat mit dazu beigetragen, die frühere Bedeutung der „Road" in weitem Maße wiederherzustellen.[18])

Zwei Schauspielerinnen, die zugleich ihre eigenen Direktorinnen sind, Eva LeGallienne und Katherine Cornell, haben ihren Platz in den ersten Reihen des amerikanischen Theaterlebens durch jährliche Gastspielreisen befestigt. Im Jahre 1934 war Miß Cornell 10 Monate lang unterwegs, wobei sie mehr als

[16]) Best, a.a.O., S. 14.

[17]) New York 1929.

[18]) Die erste Gastspielreise einer Truppe mit eigenen Requisiten fand im Jahre 1876 statt. Vorher gab es ein System der „Traveling Stars", die als Gäste bei den örtlichen Schauspielgesellschaften auftraten.

17,000 Meilen zurücklegte. Erst kürzlich hat sie einen Fonds zu Erziehungszwecken im Theater gestiftet.

Miß LeGallienne, eine frühere Schauspielerin der Theatre Guild, wurde die Leiterin des Civic Repertory Theatre und stellte dem geschäftsmäßigen Theatersystem des Broadway, das nur „stars" zu langen Aufführungsserien herausbrachte, ein Ensembletheater gegenüber, das klassische und moderne Stücke spielte. Sie gründete ihr Theater ohne jede finanzielle Unterstützung in dem Glauben, daß „das wahre amerikanische Theater vom Volk selbst geschaffen werden muß. Seine Nachfrage wird den Bedarf schaffen. Das Theater muß ein integrierender Bestandteil des Lebens der Gemeinschaft werden."[19])

Das Pasadena Playhouse, California, eine der ersten Gruppen, die mit der Drama League zusammenarbeiteten, errang im Jahre 1935 in ganz Amerika begeisterten Beifall, als es zum ersten Male in der Geschichte der englischsprechenden Bühne die zehn historischen Dramen Shakespeares als Ganzes aufführte.

4. Unterstützung durch die Regierung.

Die Jahre der Depression bereiteten der Tätigkeit der Drama League ein Ende. Miß Sue Ann Wilson, die die organisatorische Arbeit in der Hoffnung auf Besserung der Lage über ein Jahr unbezahlt fortsetzte, schreibt: „Wir mußten im Jahre 1931 wegen der Depression unsere Tätigkeit einstellen. . . . Die Leute kündigten ihre Mitgliedschaften und da die Liga immer vollkommen von ihnen und nicht von irgendwelchen Geldbeihilfen abhängig war, bedeutete das, daß wir aufhören mußten. . . . Sie hat ihrem Zwecke gedient und es gibt andere Agenturen, die die von der Liga begonnene Arbeit fortsetzen. Das sind die National Theatre Conference und das Federal Theatre Project."[20])

Die National Theatre Conference und das Federal Project, von denen Miß Wilson als Ergänzung der Arbeit der Drama League spricht, bringen zum ersten Male die Tätigkeit der „Community"- und Universitätstheater mit der Unterstützung der Bundesregierung zusammen. Die National Theatre Con-

[19]) Eva Le Gallienne, My Life, an Autobiography, New York 1933.
[20]) Brief vom 19. Januar 1936 an die Verfasserin.

ference wird von der Carnegie Educational Foundation gefördert und von einem Gremium von Theaterfachleuten beaufsichtigt. Die Tätigkeit wird nach den von der Drama League eingeführten Grundsätzen geregelt, wobei besonderer Nachdruck auf die Organisation regionaler Einheiten in ganz Amerika Wert gelegt wird.

Auf Anregung des erwähnten Ausschusses wurde im Jahre 1935 an der Universität von Iowa eine Konferenz zur Förderung des „Western Theatre" abgehalten. Die Direktoren der mittelwestlichen Universitätstheater, Bühnenschriftsteller, und andere an einem Nationaltheater interessierte Theaterleute waren zugegen. Das Hauptziel war, ein Interesse für diesen Gedanken in dieser Region zu wecken, um dadurch anerkannt zu werden und auch geldliche Beihilfe von der Regierung zu erhalten.

Die National Theatre Conference ist eine Körperschaft zur Förderung des National Theatre Project, das den ersten Schritt der Regierung zu einer Theatersubventionierung bedeutet. Ein Wohlfahrtsplan wurde durch die Works Progress Administration (ein Teil des New Deal-Programmes)[21]) mit der Überweisung von $ 27,000,000 der im ganzen ausgesetzten $ 4,800,000,000 eingeleitet. Die Arbeitslosigkeit in allen mit dem Theater verbundenen Berufen sollte durch diesen Plan erfaßt werden.[22])

Das Programm für das Theaterleben umfaßt drei Forderungen: 1. den arbeitslosen Theaterleuten wieder Arbeit zu verschaffen; 2. der Gemeinschaft eine Unterhaltung von wirklichem kulturellen Wert zu verschaffen; 3. die erwähnten Theaterleute wieder so in ihren Beruf einzugliedern, daß eine geldliche Unterstützung nicht mehr nötig ist. „Der Bericht der ersten 6 Monate" von der Leiterin, Mrs. Hallie Flanagan,[22a]) gibt ein umfassendes Bild seiner Organisation und Tätigkeit.

---

[21]) Im Jahre 1934 wurden verschiedene Schauspielgruppen von Harry Hopkins, dem Direktor der Civil Works Administration, ins Leben gerufen. Sie wurden ein Teil des Federal Theatre Project im Jahre 1935/36.

[22]) $ 6 784 036 wurden für die Arbeitslosigkeit im Theaterleben ausgesetzt. Der große Plan wollte nicht nur den Farmer und die Industrie, sondern auch die schöpferische Kunst unterstützen.

[22a]) Gründerin des Vassar Experimental Theatre, Vassar College. Verfasserin von „Shifting Scenes", New York 1929.

a) Beseitigung der Arbeitslosigkeit im Theaterleben.

10,700 Menschen sind von diesem Plan erfaßt worden. Die Zahl schließt Schauspieler, Direktoren, Zeichner, Bühnenbildner, Kostümentwerfer, Forscher, Tänzer, Lehrer, Regisseure, Zimmerleute, Elektriker, Dramaturgen, Kartenverkäufer, Techniker, Portiers und alle sonstigen im Theaterleben erforderlichen Berufe ein.

31 Staaten[23]) haben sich zur Annahme dieses Planes entschlossen. In vielen dieser Staaten laufen mehrere Unternehmungen nebeneinander her: New York City mit 5,000 Beschäftigten hat 49 Schauspieltruppen, California mit 1680 Beschäftigten hat 32 Schauspieltruppen, Boston 33, Chicago 14, Seattel 5, Philadelphia 3, Cleveland 4, St. Louis, Dallas und Manchester (New Hampshire) je 2.

In den übrigen 17 Staaten sind keine Federal Projects eingeleitet worden, weil eine Prüfung der Lage nur geringe Arbeitslosigkeit im Theaterleben zeigte.

b) Organisation.

Der nationalen Leitung in Washington unterstehen Direktoren in 5 verschiedenen Distrikten, die aus der beigefügten Karte zu ersehen sind. Jeder Direktor eines solchen Distrikts ist für alle Schauspieltruppen des ihm zugewiesenen Gebiets voll verantwortlich und hat alle seine Mitarbeiter selbst zu bestimmen. Er muß über große Erfahrung in der Leitung von „Community"- oder Universitätstheatern verfügen und genau die für sein Gebiet nötigen Maßnahmen kennen. Er gehört auch der National Theatre Conference an; dadurch wird eine enge Zusammenarbeit zwischen den beiden Organisationen erreicht.

Die Vertreter der Regierung überlassen den Leitern der einzelnen Distrikte vollkommen die Zusammenstellung der Spielpläne und die Form der künstlerischen Ausgestaltung. Es kann daher besondere Rücksicht auf die in den einzelnen Distrikten beliebten Themen genommen werden.

[23]) Maine, New Hampshire, Massachusetts, Connecticut, Rhode Island, New York, New Jersey, Pennsylvania, Delaware, Virginia, North Carolina, Florida, Alabama, Louisiana, Arkansas, Ohio, Michigan, Minnesota, Wisconsin, Illinois, Iowa, Indiana, Missouri, Kansas, Nebraska, Oklahoma, Texas, Colorado, Washington, Oregon, California, and Washington, D.C.

90 % der ausgeworfenen Summe sind für Löhne und Gehälter bestimmt. Die restlichen 10 % müssen die Kosten der Aufführungen bestreiten. Die Mindestarbeitszeit, die für Künstler und Lehrer für Theaterwissenschaften im Monat festgesetzt worden ist, beträgt 96 Stunden. Das schließt aber nicht die Stunden ein, die mit persönlicher Vorbereitung verbracht werden müssen.

c) Sonderprojekte.

1. Das Drama in den einzelnen Distrikten.

Das Interesse an bestimmten Themen in den einzelnen Distrikten hat sich als sehr stark erwiesen. In Indiana z. B. werden E. Egglestons „The Hoosier Schoolmaster" und Stücke von Booth Tarkington gespielt; Neuengland führt „Valley Forge" und „Barbara Frietchie" auf; in Oakland, California wird ein wöchentlicher commedia dell' arte-Sketch gezeigt, mit der Absicht, später daraus ein Stück über Kalifornien zusammenzustellen. Eine der interessantesten Gruppen in Philadelphia beschäftigt sich mit der Auswertung volkskundlicher Elemente der Pennsylvania Dutch.

2. Theaterbestrebungen einzelner Rassen.

Verschiedene rassische Gruppen haben Schauspielergruppen gebildet, um Werke ihrer eigenen Literaturen zu spielen und um eigens von ihren Mitgliedern geschriebene Stücke aufzuführen. In Seattle, Los Angeles, New York and Chicago haben sich mehrere Negergruppen zu diesem Zweck zusammengeschlossen.

Eine Gruppe kubanischer Darsteller führt eine einheimische Revue in Florida auf. Eine deutsche Gruppe in New York führt Klassiker der deutschen Sprache auf. Ihre erste Vorstellung war Kleists „Der Zerbrochene Krug". Eine italienische Operngruppe spielt in Florida. Jiddische Darsteller spielen in New York und Kalifornien.

3. Zirkus- und Varietégruppen.

Im Rahmen des New Yorker Programms existiert ein Zirkus, der in Hospitälern und ähnlichen Einrichtungen freie Vorstellungen gibt. Über 86,000 Personen wohnten den 57 Vorstellungen vom 17. Oktober 1935 bis zum 1. Februar 1936 bei.

Varietégruppen gehörten auch zu den ersten Einrichtungen des neuen Planes und umfaßten Gesellschaften in Neuengland, in Chicago, in New York und eigentlich allen der erwähnten 31 Staaten. Sie geben ihre Vorstellungen in Arbeitslagern, Hospitälern, Gefängnissen, Besserungsanstalten und ähnlichen Staatseinrichtungen. In Massachusetts z. B. werden 70—80 Freivorstellungen in jeder Woche gegeben.

d) Marionettentheater.

Sehr interessante und unterhaltsame Arbeit wird mit Marionettentheatern im ganzen Land geleistet. Eine Gesellschaft aus Los Angeles, die sich als „Not Only For Children" ankündigt, zeigt „Don Quixote", „Genesis", „Affrique", „Cyclops" und „Microbe Hunters". In New York City setzt sich ein Spielplan aus „The World Trip", „Mickey Mouse's Birthday", „Treasure Island" und „Sherlock Holmes" zusammen. In Buffalo, New York, werden sogar Stücke mit Negermarionetten in Szene gesetzt. Alle hier gezeigten Stücke haben historischen Inhalt: „Eli Whitney and the Cotton Gin", „Rip van Winkle", „The National Anthem" und „Nathan Hale".

e) Die Filmabteilung.

Die Filmabteilung des Theatre Projects arbeitet mit den Visual Education Instructors in Arbeitslagern zusammen. Erziehungsfilme werden von der Regierung und großen Industriekonzernen gestellt. Aufforstung, Planierungsarbeiten, Straßenbau und andere ähnliche Arbeiten werden hier auf der Leinwand vorgeführt, um dann später durch eigenes Studium vertieft zu werden.

Cinema Clubs sind in den Lagern organisiert worden, um in die Filmtechnik und die wichtigsten Probleme der Herstellung von Kulturfilmen einzuführen. Praktische Kurse in Filmvorführung, Elektrizität, Optik und Akustik fügen sich an. Ein Teil des Programms wird auch von Filmen bestritten, die sich mit Fragen der Gesundheit und Hygiene befassen.

f) Tanzgruppen.

Die Zusammenstellung von Tanzgruppen ist ein Teil des Programms von New York, Dallas, New Orleans und Chicago. Besonders interessant ist eine Vorführung „Young Tramps", die

auf dem Buch von Thomas Minehan, „Boy and Girl Tramps of America" aufgebaut ist. Sie bildet einen Teil des New Yorker Spielplans. Der Tanzmeister Don Oscar Beque spricht von „einer choreographischen Darstellung der wandernden Jugend Amerikas. Die Tänzer bewegen sich vor leblosen ausgeschnittenen Pappfiguren, die die Welt darstellen sollen, von der die wandernde Jugend getrennt ist." Auch ein „Walt Whitman Circle" wird in New York vorgeführt.

g) Forschungs- und Veröffentlichungstätigkeit.

Das Bureau of Research and Publication ist in der Absicht eingerichtet worden, vollständige Kataloge von Theaterstücken aufzustellen und daneben eine Forschungsarbeit zu treiben, die von bleibendem Wert für das Theater sein soll. Forschungsarbeiter haben z. B. schon lange Listen von allen möglichen Arten von Stücken (z. B. Weihnachtsstücke, Klassische englische Stücke, moderne europäische Stücke, Amerikanische, Englische und Irische Stücke, usw. usw.) zusammengestellt.

Durch die Forschungsabteilung wurde die erste in Amerika aufgeführte komische Oper (1867) ans Licht gebracht: „The Disappointment, or the Force of Credulity", von deren 16 Liedern bereits sechs aufgefunden worden sind. Diese Oper wird jetzt durchgeprobt und wird von den Musik- und Theatergruppen gemeinsam aufgeführt.

Das umfassendste dieser Ziele ist die Zusammenstellung eines ausführlichen Zettelkatalogs über alle veröffentlichten und unveröffentlichten Theaterstücke, wobei das amerikanische Theater im besonderem Maße berücksichtigt werden soll. Die Arbeit wird zusammen mit der New York Public Library durchgeführt. Eine Zusammenstellung von Themen der amerikanischen Bühnenbildnerei wird zusammen mit der Kunstabteilung des Projektes vorbereitet.

h) Lehrergruppen.

Arbeitslose Lehrer für Theaterwissenschaft werden für „Erholungs"-programme eingesetzt, um das Problem der Freizeitgestaltung anzupacken. Mehr als 700 Theaterleute sind für diese Zwecke vom Federal Theatre Project an 50 Städte und Großstädte abgegeben worden.

Es werden Kurse in Regie, Schauspielkunst, Sprechtechnik, Schminken, Kostümentwerfen und Bühnenbildnerei gegeben. Connecticut beschäftigt 27 Regisseure, die Theaterstücke in staatlichen Anstalten einüben. Chicago hat über 50 Menschen zur Verfügung, um Theaterwissenschaft in den Parkdistrikten der Stadt unterrichten zu lassen. North Carolina und Nebraska (Omaha) setzen verschiedene Theaterleute zur Freizeitgestaltung der Stadt ein. In New York werden 317 Arbeitslose für diese Art von Gemeinschaftsdienst eingesetzt.

Es ist unmöglich, den tatsächlichen Erfolg oder das Versagen des Federal Theatre Project vorauszusagen. Es ist ein Teil des „New Deal", dieses Experimentes in Wirtschaftsdemokratie, das auf der Überzeugung seiner Schöpfer ruht, von den Konservativen aber sehr scharf angegriffen wird. Als eine Bewilligung zu Wohlfahrtszwecken ist es der Gefahr verschwenderischer Ausgaben ausgesetzt und muß daher die Kritik und das Mißtrauen der politischen Opposition über sich ergehen lassen. Man muß ein Urteil über das Projekt noch einige Jahre zurückstellen, bis tatsächlich bewiesen ist, ob es einen Einfluß auf die Entwicklung des Gedankens des Nationaltheaters gehabt hat oder nicht. Aber eines ist gewiß: es hat die Tätigkeit im Theaterleben belebt; die guten wie die schlechten Seiten, die es gezeigt hat, werden der Regierung bei jeder etwaigen späteren Unterstützung als Lehre dienen. Vielleicht wird es den Traum eines amerikanischen Nationaltheaters seiner Verwirklichung einen merklichen Schritt entgegenführen.

Literaturverzeichnis

Theaterstücke

Aiken, George L.: „Uncle Tom's Cabin", New York 1852. (Dramatisierung des Romans von Harriet Beecher Stowe).
Anderson, Maxwell: „Gods of Lightning", New York 1928.
— „Both Your Houses", New York 1933.
— „Valley Forge", New York 1934.
— „Winterset", New York 1935.
Anderson, Maxwell & Stallings, Laurence: „What Price Glory?", New York 1925.
Barry Philip: „You and I", New York 1922.
— „The Youngest", New York 1924.
— „Paris Bound", New York 1927.
— „Holiday", New York 1929.
— „Hotel Universe", New York 1930.
— „The Animal Kingdom", New York 1931.
Broadhurst, George: „The Man Of The Hour", New York 1906.
Connelly, Marc: „The Wisdom Tooth", New York 1926.
— „The Green Pastures", New York 1929.
Cormack, Bartlett: „The Rackett", New York 1927.
Crothers, Rachel: „Nice People", New York 1920.
— „Mary the Third", New York 1923.
Daly, Augustin: „The Big Bonanza", New York 1884. (Bearbeitung von v. Mosers „Ultimo").
Dunning, Philip & Abbott, George: „Broadway", New York 1927.
Fitch, Clyde: „The House of Mirth", (MS.) 1906. (Bühnenbearbeitung zusammen mit Edith Wharton).
Forbes, James: „The Famous Mrs. Fair", New York 1919.
Glaspell, Susan: „Alison's House", New York 1931.
Godfrey, Thomas: „Prince of Parthia", New York 1765.
Green, Paul: „In Abraham's Bosom", New York 1926.
Hagen, James: „Mid-West", New York 1936.
Hecht, Ben & McArthur, Charles: „The Front Page", New York 1928.
Herne, James A.: „Margaret Fleming", New York 1890.
Heyward, Dubose: „Porgy", New York 1925.
Hitchcock, Frank: „Davy Crockett", New York 1872.
Holmes, John Haynes: „If This Be Treason", New York 1935.
Howard, Bronson: „Shenandoah", Boston 1897.

Howard, Sidney: „The Silver Cord", New York 1926.
— „Dodsworth", New York 1934. (Dramatisierung des Romans von Sinclair Lewis).
— „Paths of Glory", New York 1935. (Dramatisierung des Romans von Humphrey Cobb).
Hoyt, Charles Hale: „The Texas Steer", New York 1890.
Jefferson, Joseph: „Rip van Winkle", New York 1867.
Kaufmann, George & Connelly, Marc: „Dulcy", New York 1921.
— „To the Ladies", New York 1922.
— „Beggar on Horseback", New York 1923. (Bearbeitung von Paul Apels „Hans Sonnenstoßers Höllenfahrt").
Kaufman, George & Ryskind, Maurice: „Of Thee I Sing", New York 1931.
Kearney, Patrick: „Elmer Gantry", New York, 1928. (Dramatisierung des Romans von Sinclair Lewis).
— „The American Tragedy", New York 1926. (Dramatisierung des Romans von Theodore Dreiser).
Kelly, George: „The Show-Off", New York 1923.
— „Craig's Wife", New York 1925.
Kirkland, Jack: „Tobacco Road", New York 1933. (Dramatisierung des Romans von Erskine Caldwell).
Klein, Charles: „Daughters of Men", New York 1906.
Lawson, John Howard: „Roger Bloomer", New York 1922.
— „Processional", New York 1925.
„Living Newspaper" Group: „Triple A Plowed Under", (MS) 1936.
Mitchell, Langdon: „The New York Idea", New York 1908.
Moody, William Vaughn: „The Great Divide", Boston 1906.
— „The Faith Healer", Boston 1909.
Mowatt, Anna Cora: „Fashion", New York 1845.
O'Neill, Eugene: „Bound East For Cardiff", New York 1916.
— „Beyond The Horizon", New York 1920.
— „Emperor Jones", New York 1920.
— „Anna Christie", New York 1921.
— „The Hairy Ape", New York 1922.
— „All God's Chillun", New York 1924.
— „The Fountain", New York 1925.
— „Great God Brown", New York 1926.
— „Marco Millions", New York 1927.
— „Lazarus Laughed", New York 1927.
— „Strange Interlude", New York 1928.
— „Dynamo", New York 1929.
— „Mourning Becomes Electra", New York 1931.
Rice, Elmer: „The Adding Machine", New York 1923.
— „Street Scene", New York 1928.
— „Councilor at Law", New York 1932.
Riggs, Lynn: „Russet Mantle", New York 1935.
Sheldon, Edward: „Romance", New York 1914.
Sheriff, Robert C.: „Journey's End", London 1929.
Sherwood, Robert: „Idiot's Delight", New York 1936.

Thomas, Augustus: „New Blood", New York 1894.
— „The Capitol", New York 1895.
— „Alabama", New York 1898.
— „The Copperhead", New York 1918.
Twain, Mark & Harte, Bret: „Ah Sin", (MS) 1877.
Tyler, Royall: „The Contrast", New York 1790.
Walter, Eugene: „The Easiest Way", New York 1908.
— „Fine Feathers", New York 1913.
Watkins, Maurine: „Chicago", New York 1926.
Watters, George Manker: „Burlesque", New York 1928.
Williams, Jesse Lynch: „Why Marry?", New York 1914.

Bücher

Adams, James Truslow: A History of the American People, 2 Bde., New York 1933.
Eaton, Walter Prichard: At the Theatre and Others, New York 1910.
Emerson, Ralph Waldo: The Complete Works of, Boston 1878.
Hamilton, Clayton: Theory of the Theatre, New York 1910.
Irving, Washington: The Complete Works of, New York 1880.
LeGallienne, Eva: My Life, New York 1933.
Macgowan, Kenneth: Footlights Across America, New York 1929.
Mantle, Burns: Best Plays of 1909—19; 1928—29; 1930—31; 1933—34; 1934—35.
Moody, William Vaughn: The Poems and Plays of, New York 1906.
Moses, Montrose J. & Brown, John Mason: The American Theatre As Seen 1925.
Moses, Montrose J. & Brown, John Mason: The American Theatre As Seen By Its Critics, New York 1934.
Quinn, Arthur Hobson: A History of the American Drama, 2 Bde., New York 1927.
— Representative American Plays, New York 1917.
Schönemann, Friedrich: Die Vereinigten Staaten von Amerika. 2 Bde., Berlin und Stuttgart 1932.
Shepardson, Whitney H. & Scroggs, William O.: The United States in World Affairs (1934—35), New York 1935.
Wallace, Henry: New Frontiers, New York 1934.
Whitman, Walt: November Boughs, New York 1885.
Woodberry, George E.: The Life of Edgar Allan Poe, Boston 1909.
Wright, Richardson: Howkers and Walkers in Early America, New York 1929.

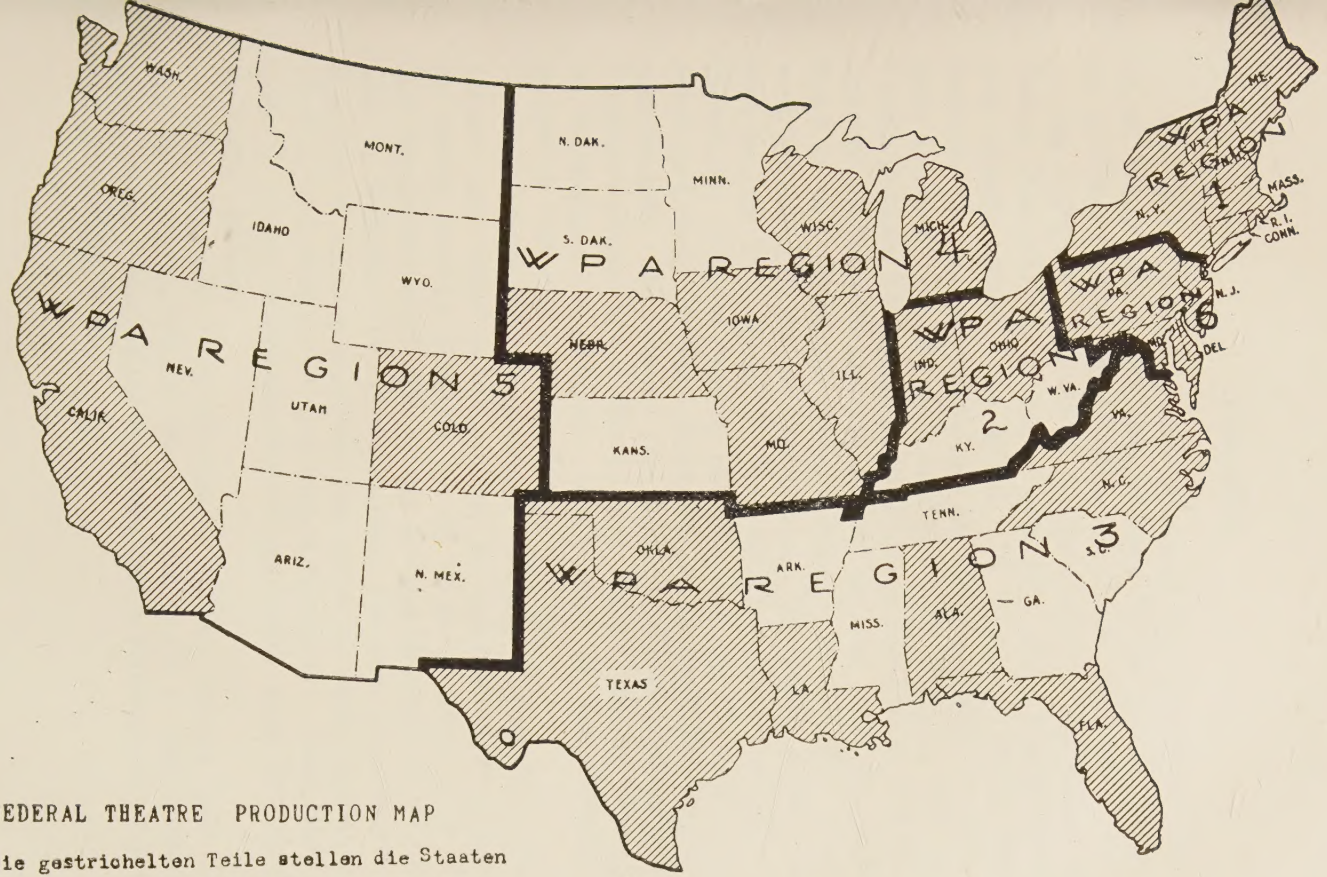
Zeitschriften

Broadway Journal
Drama Magazine
Life
Literary Digest

News Bulletin
Saturday Evening Post
Theathre Arts Monthly

Zeitungen

The Brooklyn Eagle
The Kansas City Star
The New York Daily Advertiser
The New York Evening Sun
The New York Herald
The New York Times



FEDERAL THEATRE PRODUCTION MAP

Die gestrichelten Teile stellen die Staaten dar, in denen Einzelprojekte im Gange sind.

Lebenslauf.

Ich, Jennie Waugh, wurde als die Tochter des Arztes Clifton M. Waugh und seiner Ehefrau Anna Mamie geb. McMaster am 22. März 1907 in Tarkio, Missouri, U.S.A., geboren.

Im Jahre 1922 trat ich in die Secondary Public School in Tarkio, Missouri, ein, wo ich im Juni 1925 meine Abschlußprüfung ablegte (magna cum laude). Im Sommersemester 1925 studierte ich Theaterwissenschaft an der Universität von Colorado, Boulder. In den Jahren 1925—1928 studierte ich am Tarkio College, Tarkio, Missouri, Englisch (Hauptfach) und Geschichte (Nebenfach) und erhielt hier im Juni 1928 den A. B. Grad in den genannten Fächern (magna cum laude). Nach weiterem Studium an der Northwestern Universität erwarb ich dort im Juni 1929 den M. A. Grad mit Theaterwissenschaft als Hauptfach. Darauf wurde ich Mitglied der Fakultät von Hastings College, Hastings, Nebraska, als Dozentin für Theaterwissenschaft. Im Sommer 1931 hielt ich Gastvorlesungen für Theaterwissenschaft am Washington State Teachers' College in Bellingham, Washington, desgleichen in den Sommersemestern 1932 und 1934 am Tarkio College.

1934 wurde ich von Hastings College für zwei Jahre beurlaubt, um meine Doktorprüfung in Deutschland abzulegen. Zu diesem Zwecke studierte ich im Wintersemester 1934—35 und Sommersemester 1935 an der Ludwig-Maximilians-Universität in München Theaterwissenschaft und deutsche Literatur. Seit dem Wintersemester 1935—36 setzte ich meine Studien an der Friedrich-Wilhelms-Universität in Berlin fort. Mein Hauptfach ist Englisch-Amerikanisch (Doppelfach), mein Nebenfach deutsche Literatur.

Für wertvolle Unterstützung in meinen Studien sage ich meinem verehrten Lehrer, Herrn Professor Dr. F. Schönemann, sowie Herrn Professor Dr. Horn und Herrn Professor Dr. Petersen aufrichtigen Dank.